Eugène-Louis MARTIN
Agrégé des Lettres
Docteur ès Lettres

Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo

1925
“ LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE ”
PARIS, Boulevard St-Michel, 49

AVANT-PROPOS

Nous tenons à exprimer ici toute notre reconnaissance à M.M. Arnould et Plattard, professeurs à la Faculté des lettres de l'Université de Poitiers, qui nous ont aidé de leurs précieux conseils dans l'élaboration de cet ouvrage.

E. M.

INTRODUCTION

On peut appeler *symétrie* la disposition semblable ou analogue de deux ou plusieurs choses semblables ou analogues. Qu'on lui donne ce nom ou un autre, il faut reconnaître qu'elle joue dans la nature et dans l'art un rôle fort important. Nous la rencontrons autour de nous à tout instant, notamment dans les formes que présentent les animaux, les végétaux et même les minéraux ; et nous la rencontrons avec plaisir, parce qu'elle satisfait un des besoins assentiels de notre esprit. Ce besoin est même tellement impérieux, que nous ne pouvons guère concevoir une œuvre d'art entièrement dépourvue de symétrie.

Seulement les aspects de la symétrie ne sauraient être les mêmes dans les différents arts, puisque ceux-ci n'utilisent pas les mêmes moyens d'expression. Dans l'art littéraire, dont nous nous occuperons spécialement ici, les moyens d'expression ce sont les mots de telle ou telle langue, par exemple de la langue française, diversement combinés, selon les lois qui lui sont propres. Or les mots, ainsi combinés, offrent plusieurs sortes d'éléments qui peuvent donner lieu à des symétries : les syllabes qui les constituent, les sons ou phonèmes de ces syllabes, les accents qui font ressortir certaines d'entre elles plus que les autres, les intervalles de temps qui séparent des syllabes, etc. De là plusieurs espèces de symétries : symétries logiques, grammaticales, mélodiques, syllabiques, rythmiques et phoniques. Nous en donnerons plus loin les dé-

finitions. Elles ornent notre prose aussi bien que nos vers.

Nous entendons par *vers* tout langage littéraire, c'est-à-dire artistique, astreint à l'obligation d'employer une ou plusieurs espèces de symétries d'une façon constamment régulière, et par *prose* tout langage littéraire qui n'est pas soumis à une telle obligation. L'importance de la symétrie dans ces deux langages est évidemment très grande, puisqu'il suffit, pour les distinguer nettement l'un de l'autre, d'indiquer le rôle qu'elle joue dans chacun d'eux.

S'il en est ainsi, lorsqu'on entreprend d'étudier la prose ou les vers d'un écrivain, l'on devrait toujours se demander comment il y a pratiqué la symétrie. Telle est précisément la question que nous allons nous poser au sujet de la prose de V. Hugo.

« Nous n'avons pas la prétention de découvrir et de révéler le génie d'Homère », dit un critique contemporain au moment de parler de l'Iliade et de l'Odyssée. Nous n'avons pas non plus celle de découvrir et de révéler le génie de V. Hugo. Nous nous proposons seulement de l'examiner d'un point de vue nouveau et, par conséquent, d'en montrer mieux qu'on ne l'a fait jusqu'ici un certain aspect.

De plus, nous inaugurons une méthode d'analyse scientifique appelée peut-être à rendre quelques services à la critique littéraire ; il importe d'en déterminer exactement l'emploi. Pour cela, il faut l'essayer, et même à plusieurs reprises. Nous avons entrepris de l'essayer une première fois non point sur un écrivain quelconque, mais, comme dit Larroumet, (1) sur « le plus étonnant écrivain qui ait plié notre langue à son génie », persuadé qu'une petite découverte relative à un grand auteur est,

(1) Et. de litt. et d'art, série III, p. 76 sq.

pour le moins, aussi précieuse qu'une grande découverte relative à un petit. Notre méthode permettra de contrôler quelques-uns des jugements — pour la plupart des jugements d'impression — qui ont été formulés sur V. Hugo prosateur. Quand elle n'aboutirait qu'à les confirmer, elle leur donnerait ainsi une valeur scientifique.

Elle permettra notamment de savoir d'une manière plus précise, plus complète et plus sûre ce que V. Hugo a fait pour la prose, ou, si l'on préfère, ce qu'il a fait de la prose française, jusqu'à quel point lui, poète éminent et chef d'une grande école de poésie, il l'a rapprochée ou tenue éloignée du vers, jusqu'à quel point lui, le « novateur », « l'émancipateur », comme l'appelle M. G. Kahn, il l'a émancipée et tranformée.

Mais gardons-nous bien de nous engager par de trop belles promesses : une attitude modeste est de rigueur, lorsqu'on essaye, à ses risques et périls, de suivre une voie qui n'a pas encore été frayée. Craignons, d'ailleurs, qu'on ne dise de nous ce que le bon Horace dit de certain poète cyclique : (1).

Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu ?

*
* *

Nous n'insisterons donc pas davantage sur les résultats auxquels nous avons l'espoir de parvenir, et nous nous efforcerons d'indiquer maintenant les meilleurs moyens d'y parvenir.

Un de ces moyens, c'est la lecture des ouvrages qui concernent les différentes symétries d'élocution. Comme nous en avons donné ailleurs une liste assez longue, nous ne les énumèrerons par ici.(2)

Deux d'entre eux, cependant méritent une mention spéciale : *l'Art de la Prose* de M. G. LANSON (1908) et *l'His-*

---

(1) A. P. v. 138.

(2) v. les *Symétries du français litt.*, avant-propos.

toirede la langue française de M. F. BHUNOT, en cours de publication (v. not. le t. III, 2e partie, 1911, et le t. IV, 2e p., 1924), (1).

Il est nécessaire de consulter en outre les livres et articles où il est parlé de la prose de V. Hugo. Nous citerons les suivants :

G. PLANCHE : *Portrait litt.* I : Paris 1836.

SAINTE-BEUVE : *Portr. Cont* I, not. p. 287.

A. VINET : *Et. s. la litt. fr. au XIXe s.* II : texte de l'éd. posthume de 1848, revu p. P. Sirven : Lausanne, G. Bridel, 1916.

E. BIRÉ : *V. H. et la Restauration* : 1869. — *V. H. avant 1830* : 1883. — *V. H. après 1830* : 1891. — *V. H. après 1852* : 1894.

D. NISARD : *Portr. et Et. litt.* 1875, p. 57 sq.

V. H. devant l'opinion : Paris : Office de la Presse, 1885 (v. art. de P. Bourget. Ed. Thierry, Ed. Lepelletier, Aug. Vitu, H. Michel, etc.)

Ed. SCHÉRER : Le Temps : Mai 1885.

LOUIS VEUILLOT : *Et s. V. H.* Paris, 1886.

P. STAPFER : *Racine et V, H.* not. p. 188 sq. Paris, 1887.

LECONTE DE LISLE et A. DUMAS fils : *Disc. acad.* pour la réc. de Lec. de L. 1887.

EM. FAGUET : *Dix-neuvième siècle*, 1887.

ED. ROD : *Et. s. le XIXe s.* Paris. 1888.

P. BOURGET : *Et. et Portr.* Paris 1889. p. 111 sq.

J. BARBEY-D'AUREVILLY : *Les Œuvres et les Hommes*, 2e sér., vol. 11, p. 69 sq. Paris. 1889.

EM. HENNEQUIN : *Et, de Crit. scient.*, Paris, 1890, p. 105 sq.

---

(1) On lira avec intérêt deux art. de M. H. Brémond dans le Correspondant : « Les Vers dans la prose », 10 déc. 1919 « les deux musiques de la prose », 10 mai 1924. Cf. Jean Psichari : « Les vers s'y mettent » : Le Gaulois, 31 juill. 1920.

L. Mabilleau : *V. H.* collect. des Gr. Ecr. fr. 1893.

G. Larroumet : *Et. de Litt. et d'Art* : 1893-96, sér. III, p. 75 sq. Impressions de Guernesey.

J. Lemaitre : *Contemporains* : 1885-1899 ; 4e série : art. s. V. H. ; 6e série : art. s. Lamartine.

A. Albalat : *La formation du style par l'assimilat. des auteurs* : 1901. v. ch. 11 et 12.

G. Hanotaux : *Disc. au Panthéon* pour le centen. de V. H. 28 févr. 1902 : v. Rev. Un. Larousse, 1902, p. 153 sq.

Gust. Kahn : *V. H.* Nouv. Rev. 1er Mars 1902 ; cf. Rev. Blanche, 1er Mars 1902 ; *V. H. et la critique.*

J. Grand-Carteret : *V. H. jugé p. les écriv. du* XXe, Figaro, 25 fév. 1902.

J. Bourdeau : *V. H. J.* des Débats, 27 févr. 1902.

P. et V. Glachant : *Essai crit. s. le théâtre de V. H.* vol. II, 1903. not. p. 373, n. et p. 378 sq.

F. Hémon : *V. H.* Cours de litt. Paris, 1903.

F. Gregh : *V. H.* Paris, 1905 ; cf. Rev. de Paris, Mars 1902.

Pour les œuvres de V. Hugo, nous avons suivi l'édition Hetzel-Quentin.

*
* *

Il ne sera pas inutile, à coup sûr, de cueillir dans ces ouvrages les principaux jugements qui touchent plus ou moins à notre sujet. En les rassemblant, nous constaterons, pour ainsi dire *l'état actuel de notre question.*

D'abord, les critiques sont à peu près unanimes à remarquer chez V. Hugo la merveilleuse puissance de l'expression : « sa supériorité constante réside, disent-ils, dans l'expression (1) » ; « nul poète, ni dans les temps anciens, ni dans les temps modernes, n'a eu à ce degré...

(1) P. Bourget : Et. et Portr. p. 113.

l'imagination de la forme... Il a été le roi des mots (1). » C'est un « orgue colossal » et « magnifique (2) ». « Si jamais poète fut le maître des mots et le dieu du verbe, c'est bien lui (3) ». « L'écrivain a tout tenté et il n'a rien manqué (4(».

Cette puissance, ils la signalent le plus souvent chez le poète : « C'est un grand et sublime poète, c'est-à-dire un irréprochable artiste, car les deux termes sont nécessairement identiques (5) » Il a conduit l'art des vers « probablement à sa perfection (6). « Le métier est admirable· V. Hugo a pu écrire des vers absurdes, il n'en a jamais écrit de mauvais (7) ».

Mais souvent en admirant le poète, ils admirent en même temps le prosateur : « Quant à savoir lequel est supérieur de Hugo prosateur et de Hugo poète, s'écrie l'un d'eux, bien fol est qui en déciderait ! (8) ». Cependant D. Nisard, juge, il est vrai suspect en l'occurrence, prétend en 1836 que la prose de V. Hugo « est plus goûtée que ses vers (9) ».

Quelques-uns des penchants les plus visibles de l'écrivain sont notés par les critiques. V. Hugo, disent-ils, avait une certaine tendance à *l'amplification* et au *verbalisme*. Dans ses vers, il eut « une facilité croissante à se laisser porter sans résistance à toutes les images, à toutes les idées que la rime seule était là pour lui suggérer : En prose, ce fut, quoique la rime ne s'y trouvât plus pour

---

(1) J. Lemaître : Cont. IV.
(2) St. Mallarmé : cité par G. Kahn : Rev. Blanche, 1er Mars 1902.
(3) F. Gregh : Rev. de Paris, 1902, II, p. 340.
(4) Ed. Schérer : Temps : Mai 1885.
(5) Lec. de Lisle : Disc. de récept. à l'Ac.
(6) J. Barbey-d'Aurevilly : 2e sér. 11e vol.
(7) F. Gregh : op. cit. p. 362.
(8) Luc. Descaves : Figaro, 25 févr. 1902.
(9) op. cit. p. 90.

rien, un abandonnement presque sans limites de la pensée à une suite de suggestions d'images variées et souvent incohérentes, pour le développement d'un même idée (1) ». « La principale habitude de style et de composition chez V. Hugo, celle par qui il obtient ses effets les plus caractéristiques et les plus intenses, est la répétition. Pas une page et pas une suite de pages du poète qui ne soit ainsi écrite par une série petite ou énorme de variations aisément séparables. Chacune débute par une phrase-thème exposant l'idée que M. V. Hugo se propose d'amplifier ; puis vient une redite, puis une autre en termes de plus en plus abstraits, magnifiques ou abrupts, aboutissant de pousse en pousse à cette efflorescence, l'image, qui termine le développement, marque le passage à un autre thème indéfiniment suivi d'autres (2) ». « M. V. Hugo est essentiellement l'écrivain de la redite, de la répétition, de la variation (3) ». C'est un « énumérateur » ; quand il a une idée, « il revient sur elle ; il la reprend, il la piétine ; il reste, sans bouger d'un seul pas, sur cette pensée parce qu'il ne peut pas aller à une autre (4) ». Il y a une « aptitude insigne à pérorer longtemps, à jeter au vol les mots sonores, étourdissants, qui cliquettent et retentissent au mépris du sens et de la raison (5). » « Souvent chez V. Hugo le mot prend le pas sur la chose... D'une manière générale, cette déviation s'appelle le verbalisme (6) » « Il chante pour chanter, il vocalise, il prodigue les notes graves et les notes aiguës, de minute en minute il change d'octave... (7) » Il s'enivre des mots « jusqu'au vertige » et « il

---

(1) Renouvier : V. H. le poète, p. 17.
(2) Ed. Hennequin : op. cit. p. 105.
(3) ibid. p. 111.
(4) J. Barbey-d'Aurevilly: op. cit. p. 80.
(5) P. et V. Glachant : op. cit. p. 373, note.
(6) Mabilleau : op. cit. p. 183.
(7) G. Planche. op. cit. p. 120.

ressemble alors au Quasimodo de son invention, enfourchant la cloche de Notre-Dame et devenant fou du mugissement d'airain qu'il a sous lui et qui lui remonte au cerveau ! (1).

D'autre part, V. Hugo poursuit passionnément le *relief*, et, par suite, l'*antithèse*. Il possède « l'art d'employer le mot qui fait saillie, qui grave l'idée avec une intensité d'eau forte. Presque toute poésie paraît décolorée à côté de la sienne, presque toute prose adoucie (2) ». « Pour tout dire, il semble avoir possédé d'une façon surprenante une imagination spéciale, qui est celle du relief,.. » (3). Or rien ne donne du relief à l'expression comme les contrastes et les oppositions. Il a donc abusé de l'antithèse et a fini par ne plus avoir, dans l'ordre physique et dans l'ordre moral, que des visions antithétiques. (4) » « Son talent est une perpétuelle création d'antithèses, ... Insister serait puéril. On n'a qu'à ouvrir ses poésies. Sa prose est plus significative encore, parce que la continuité du procédé y est plus visible. Il étale l'antithèse en phrases apocalyptiques. Prendre deux pierres, les briser de mille façons pour éblouir les yeux et en tirer des éclairs : voilà sa méthode... (5) »

Le fréquent usage de ce procédé et de plusieurs autres donne à son style une fermeté qui rappelle les écrivains latins, et aussi « quelque chose d'artificiel, de voulu, d'acquis (6) ». Hugo conserva « toute sa vie l'empreinte d'une forte éducation classique, surtout latine, un peu trop cicéronienne et quintilienne. C'est à elle que ses œuvres devront toujours d'être si robustement charpentées et, en

---

(1) J. Barbey-d'Aurevilly : p. 76.
(2) P. Bourget : Et-et Portr. p. 113.
(3) P. Bourget : dans : V. H. devant l'Opinion (1885) p. 91.
(4) J. Lemaître : Cont. IV.
(5) A. Albalat : op. cit. p. 264 (12e éd.)
(6) Ste Beuve : cité p. Ch. Le Goffic : Litt. fr. au XIXe s, p. 31.

même temps, c'est elle qui leur donnera ce caractère un peu tendu, un peu volontaire, de la littérature romaine. (1) ».

Amplification et antithèse, voilà, en somme, à peu près tout ce que les critiques aperçoivent dans la « manière » de V. Hugo, en dehors, bien entendu, de la richesse du vocabulaire et de la splendeur des images. Et leurs jugements, sans doute, ne sont pas inexacts ; mais ne sont-ils pas trop généraux et trop vagues, surtout en ce qui concerne la prose de V. Hugo ? Il sera intéressant, en tous cas, de leur comparer ceux auxquels nous conduira notre méthode.

*
* *

Pour ne pas donner un champ trop vaste à nos recherches, nous nous bornerons à examiner les romans de V. Hugo, et surtout les meilleurs d'entre eux, *Notre Dame de Paris, les Misérables, les Travailleurs de la Mer*, et *Quatre-vingt-Treize*. V. Hugo n'a rien écrit en prose qui soit supérieur à ses romans. De plus le roman, surtout traité par V. Hugo, est un genre littéraire tellement compréhensif qu'on peut y trouver tous les genres. Enfin nos exemples, empruntés à une même catégorie d'ouvrages, seront moins disparates que si nous les avions puisés aussi bien dans les drames en prose, de V. Hugo, dans ses souvenirs de voyage, dans ses discours et dans ses lettres que dans ses romans.

*
* *

Nous n'en tiendrons pas moins compte de ce fait que la prose de V. Hugo n'a pas conservé entièrement la même physionomie dans tous les développements, et qu'elle s'est *adaptée* à tous les emplois. L'adresse avec laquelle il accommode la « forme » au « fond » a été signalée

---

(1) F. Gregh : Rev. de Paris, 1902, II, p. 13.

dans ses vers : elle ne l'a guère été dans sa prose. Pourtant elle y est presque aussi remarquable et prouve qu'il avait, comme écrivain, beaucoup plus de tact qu'on ne lui en attribue ordinairement. Ces emplois sont assez nombreux, puisqu'en adoptant la classification traditionnelle des genres littéraires on en trouverait un et même plusieurs pour chaque genre ; mais, à vrai dire, ils peuvent se réduire à trois ou quatre principaux. En effet, les développements que l'on rencontre dans les romans de V. Hugo sont de quatre sortes. Certains tendent surtout à montrer tout le charme de la beauté, la poésie d'un site ou la grâce d'une personne. D'autres font ressortir les caractères d'une personne ou d'une chose plutôt que leur beauté. D'autres encore sont nettement oratoires : ils sont écrits soit *pour* soit *contre* quelqu'un ou quelque chose Par exemple, ils mettent en valeur des opinions littéraires, historiques, politiques ou philosophiques. D'autres enfin représentent un langage absolument dépouillé d'artifices, des paroles reflétant un trouble violent de l'âme un tumulte de sentiments et de pensées ; ou bien une conversation simple et libre, sans aucune pose ; ou bien encore des lettres familières. Mais comme ces derniers doivent être aussi peu « littéraires » que possible, nous n'aurons pas à nous en occuper ici.

*
* *

Nous n'oublierons pas non plus que la prose de V. Hugo a eu son *évolution*, qui n'a guère été étudiée spécialement, mais dont on peut se faire une idée pour ainsi dire *a priori* d'après celle de son génie poétique. Cette dernière a été retracée par les critiques. Elle comprend trois ou quatre périodes. On distingue d'abord une période de première formation : elle va à peu près jusqu'en 1827. C'est celle où paraissent les *Odes et Ballades* et les *Orientales*, « où le jeune Hugo, en sage classique d'abord, puis en fougueux romantique, apprend son double métier de

versificateur et d'écrivain (1) ». Il n'a pas encore « son instrument à lui, parce qu'il n'a encore rien de personnel à nous dire (2) ». — Puis vient une période de virtuosité relativememt tempérée : c'est « celle des *Feuilles d'Automne*, des *Chants du Crépuscule*, des *Voix Intérieures*, des *Rayons et des Ombres*.... (3) ». C'est bien en 1827 que V. Hugo prit, pour ainsi dire, conscience de son génie... (4) ». L'expérience qu'il a acquise et aussi les réunions du premier Cénacle, où il s'est rencontré avec plusieurs grands poètes de la jeune école et avec le critique Sainte-Beuve, l'ont aidé à mettre au point ses idées littéraires. La préface de Cromwell le pose en chef des Romantiques ; et c'est autour de lui que se forme le second Cénacle, celui de la rue Notre-Dame-des-Champs. V. Hugo donne à sa manière plus de vigueur, plus de mouvement et plus d'éclat. — Une troisième période commence après l'exil. C'est une période de virtuosité plus exubérante et plus audacieuse. C'est « celle des *Contemplations*, des *Châtiments*, de la *Légende des Siècles* ; c'est à elle aussi qu'il faut rattacher deux beaux livres posthumes, dont l'un est un des chefs-d'œuvre du Maître, la *Fin de Satan* et *Dieu*... (4) ». Vers 1840, son activité littéraire se ralentit. On peut dire qu'il garde le silence pendant une dizaine d'années. En 1843, sous le coup du malheur, il se replie sur lui-même et médite : dans son esprit affluent de graves pensées, qui réclameront une forme digne d'elles. Et puis, il se prépare à jouer un nouveau rôle, un rôle social, à être l'apôtre de la démocratie. Ses croyances politiques vont lui permettre de le jouer. Le coup d'état de 1851 lui offre même une occasion de combattre pour elles, et l'exil,

---

(1) F. Gregh : Rev. de Paris : Mars 1902 : p. 366.
(2) A. Rochette : l'Alexandrin chez V. Hugo : Lyon 1911 : p. 595.
(3) G. Deschamps : V. H. dans l'Hist. de la litt. de Petit de Julleville, t. VII, p. 273.
(4) F. Gregh : op. cit. p. 366.

un piédestal splendide d'où il s'adressera au peuple de France et bravera la tyrannie. Le poète achève de conquérir son originalité. Il se crée « un alexandrin à lui, parce qu'il a des choses nouvelles à nous dire (1) ». « A partir des *Contemplations*, son style est définitivement formé (2) ».

L'on admet généralement qu'il y a une quatrième période, « qu'on peut faire commencer à la *Chanson des rues et des bois* (3), et qui se termine avec la vie même de Hugo », « celle des derniers ouvrages, de l'*Année terrible*, du *Pape*, de *l'Ane*, de la *Pitié Suprême* ». Il se peut que l'âge et la souffrance (4) aient affaibli chez le poète, sinon l'inspiration et le goût, du moins certaines tendances de son style. Mais ce n'est guère avant 1870 que cette influence a dû se faire sentir.

La prose de V. Hugo est passée par les mêmes phases que ses vers. Comme V. Hugo l'a dit lui-même, « tout art qui veut vivre doit... commencer par bien se poser à lui-même les questions de forme, de langage et de style (5) ». Ces questions, il se les est posées ; et l'on sait avec quelle patience il s'est exercé la main avant d'entrer dans la gloire et le tapage. Dès 1819 il avait écrit *Bug-Jargal*, qu'il remania pour le faire paraître en 1826. *Han d'Islande* est de 1823. Après la fondation du *Conservateur littéraire*, en 1819, il publia dans ce recueil 272 articles, « sans compter plusieurs douzaines de variétés et de nouvelles, qu'il ne signa point de son nom (6) ». En 1823, il

---

(1) A. Rochette : op. cit. p. 596.

(2) Em. Faguet : op. cit. p. 222.

(3) 1865.

(4) Mme V. Hugo meurt en 1868. Le poète perd aussi l'aîné de ses petits-enfants. Puis viennent nos malheurs de 1871. Dans cette « année terrible », V. H. est également éprouvé par la mort de ses fils, Charles et François.

(5) Litt. et Phil. mêlées : Préface.

(6) G. Deschamps : art. cité : p. 275.

collabora activement à la *Muse française.* Il composa aussi diverses préfaces, notamment pour les *Odes et Ballades*, en 1822 et 1826. — Dès 1827, V. Hugo prosateur, comme V. Hugo poète, a un style bien personnel ; mais il en accusera encore dans la suite les caractères originaux. Une certaine transformation est opérée en 1852. Pour s'en apercevoir, il suffit de mettre à côté l'une de l'autre la prose de la *préface de Cromwel* (1827), du *Dernier jour d'un condamné* (1829), de *Notre-Dame-de-Paris* (1831), de *Claude Gueux* (1834), de *Littérature et Philosophie mêlées* (1834), de l'*Etude sur Mirabeau* (1834), du *Rhin* (1842), — et celle de *Napoléon le Petit* (1852), de l'*Histoire d'un crime* (1852-77), des *Misérables* (1862), de *W. Shakespeare* (1864), des *Travailleurs de la Mer*, (1866) de *l'Homme qui rit* (1869), de *Quatre-vingt-treize* (1874), et de *l'Archipel de la Manche* (1884). L'évolution de la prose de V. Hugo n'est d'ailleurs pas terminée en 1852. Elle semble même, vers 1870, entrer dans une nouvelle phase, caractérisée par un certain fléchissement de plusieurs tendances originales de cette prose.

*
* *

Enfin si nous voulons savoir exactement ce que V. Hugo a fait de notre prose, nous devrons, dans la mesure du possible, utiliser *l'histoire* de cette prose. Nous disons « dans la mesure du possible », car cette histoire n'est pas encore faite. Mr Brunot nous renseignera sur les principes des grammairiens et rhéteurs de l'ère classique ; et nous essayerons à l'occasion de comparer la manière de V. Hugo à celle de tel ou tel de ses prédécesseurs, surtout des deux plus grands précurseurs du romantisme, de J.- J. Rousseau et de Chateaubriand.

*
* *

Il nous a paru indispensable de donner tous ces renseignements avant d'examiner l'usage que V. Hugo prosateur

a fait des principales symétries d'élocution. Nous allons maintenant aborder cet examen, en suivant un plan très simple, qui aura l'avantage de mettre en relief plusieurs idées importantes. Nous nous occuperons successivement des symétries qui n'ont guère d'autre but que *l'agrément*,— puis de celles qui visent avant tout à *l'expression*, c'est-à-dire qui ont par elles-mêmes une signification, une aptitude à nous suggérer des sensations, des sentiments ou des pensées abstraitres, — enfin de celles qui font un appel énergique à notre attention, symétries de relief ou de *soulignement* .Nous verrons que V. Hugo est plus préoccupé de l'expression que de l'agrément, et du relief que de l'expression.

PREMIÈRE PARTIE

Les symétries de simple agrément

A l'époque où V. Hugo composa ses premiers ouvrages, un écrivain français qui voulait apprendre l'art de la prose pouvait trouver quelques-uns des principes traditionnels de cet art chez nos grammairiens et rhéteurs de l'époque classique ; il pouvait surtout prendre pour modèles nos grands prosateurs du XVII[e] siècle, du XVIII[e] et du commencement du XIX[e]. Mais le chef de l'école romantique, le poète novateur, s'est-il contenté d'obéir à ces principes et de se régler sur ces modèles ? On devine qu'il ne l'a point fait. Toutefois, en ce qui concerne les symétries de simple agrément, il va nous apparaître beaucoup moins comme un révolutionnaire que comme un conservateur, ou, pour mieux dire, un « profiteur » de génie, d'une hardiesse très judicieuse.

Tous les classiques admettaient que la prose, étant un langage littéraire, doit être agréable et plaire en instruisant. Pour être agréable, elle doit offrir toutes sortes de symétries, sans jamais cesser d'être elle-même, c'est-à-dire distincte du vers, et en présentant une grande variété : la variété est, comme dit Bossuet, « le secret pour plaire » (1)

(1) V. Dissert. adressée en 1669 au cardinal de Bouillon.

V. Hugo est resté fidèle à cette doctrine. Il a maintenu délibérément, comme une chose rationnelle et qui s'impose, la séparation des deux langages, lui qui se flatte parfois d'enlever toute barrière entre les genres. Il s'est même expliqué nettement sur ce point. Entre eux, dit-il, « il y a un abîme » (1). Il est vrai qu'un abîme ne sépare pas toujours deux régions dissemblables ! Nous allons montrer comment il a uni les grâces de la variété à celles de la symétrie.

*
* *

Il y a, avons-nous dit, des symétries logiques, grammaticales, mélodiques, syllabiques, rythmiques et phoniques.

Les grammairiens n'ont pas encore signalé l'existence des premières. Cependant ils ont depuis longtemps remarqué que toute phrase, simple ou complexe, c'est-à-dire qu'elle contienne une ou plusieurs propositions, se divise naturellement en deux parties : ces deux parties, ils les ont nommées « *protase* » et «*apodose* «. On pourrait aussi leur donner le nom, un peu inexact mais commode, de « demi-phrases ». Bernard Jullien les considère dans la période (2). « Après avoir entendu la première, écrit-il, nous ne sommes satisfaits que quand la seconde est venue à la fois clore le sens et compléter l'harmonie... On a donné au premier membre le nom de *protase*, qui signifie « tension en avant », comme si notre esprit se tendait sur cette première partie, et au dernier le nom d'*apodose*, qui signifie « reddition, solution définitive » (3)

Nous avons noté qu'une telle division était naturelle. Elle n'a, en effet, rien d'arbitraire ; elle est faite instinc-

---

(1) Lettre à Jules Lacroix du 14 avril 1840 ; cf. Quatre Vents de l'Esprit, I, 14, sur la prose poétique.
(2) Les formes harmoniques du français, 1876, p. 7.
(3) v. de nombreux ex. dans notre troisième partie : p. 98 sq., 102 sq. etc.

tivement par l'esprit, et elle est conforme à ses lois. Tout le monde sait que l'acte essentiel de l'intelligence consiste à placer deux choses, pour ainsi dire, en face l'une de l'autre dans le champ de la conscience et à apercevoir entre elles un rapport. Cet acte apparaît sans nul doute dans la composition des phrases, puisque notre esprit y discerne ordinairement deux parties principales, entre lesquelles il saisit un rapport. Nous éprouvons le besoin de les séparer l'une de l'autre par une *pause* plus ou moins importante. En outre, nous donnons à chacune d'elles un dessin *mélodique* particulier qui contraste avec celui de l'autre.

Le dessin mélodique est produit par l'élévation plus ou moins grande de notre voix sur chacune des syllabes d'un groupe. « Nous savons, dit B. Jullien, que ces parties sont indiquées à l'oreille, indépendamment du rythme, la première par une certaine élévation de la voix ou « anabase, la dernière par une « catabase » c'est-à-dire par l'abaissement tonique de la voix sur la finale. » Le phénomène décrit par B. Jullien est celui qu'on observe dans les phrases énonciatives ; les interrogatives et les exclamatives ont un dessin mélodique très différent, mais une division semblable.

A ce sujet, les grammairiens ne sont pas en désaccord : *grammatici non certant*. Mais ce qu'ils ne remarquent pas, semble-t-il, c'est que la phrase, précisément parce que nous la voyons ainsi, présente pour nous, en même temps que des symétries proprement rythmiques, sur lesquelles nous aurons à revenir, des symétries *mélodiques*, et, avant tout, des symétries *logiques*.

En effet, la protase et l'apodose, qui jouent, au point de vue *logique*, des rôles analogues et sont situées d'une manière analogue l'une au commencement, l'autre à la fin d'une même phrase, se correspondent symétriquement.

D'autres symétries logiques sont à signaler. Les ryth-

miciens ont en effet découvert que certaines syllabes de chaque phrase étaient mises en évidence par des accents rythmiques ou emphatiques, et que ces syllabes se trouvaient toujours à la fin de petits groupes syllabiques exprimant chacun « une idée simple et unique ». (1) Or ces groupes n'ont pas seulement le rôle que leur ont reconnu les rythmiciens ; ils ont en outre une fonction logique : ce sont des sections ou *divisions logiques élémentaires*, qui traduisent chacune un des éléments essentiels d'une pensée plus ou moins complexe contenue dans une phrase. L'accent qui les termine a lui-même, en même temps qu'une valeur syllabique et rythmique, une signification logique. Ces divisions sont semblables quand à leur rôle ; celles d'entre elles qui se trouvent semblablement placées se correspondent donc symétriquement.

Il en est de même des *membres logiques* d'un même développement ou d'une même phrase lorsqu'elle en contient plusieurs. Nous appelons membre logique soit une proposition,soit un groupe de mots équivalant à une proposition. Ainsi il y a quatre membres logiques dans la phrase suivante :

Le comte du Boisberthelot donna à mi-voix
des ordres à La Vieuville
qui descendit dans la batterie,
puis le capitaine saisit sa longue-vue
et vint se placer à l'arrière du pilote.

V. H. *Quatre-vingt-treize* : 1° part. II, 8

Il y en a deux dans celle-ci :

Il y a de tout dans le gouffre,
même de la chicane.

ibid. 7

(1) M. Grammont : Traité prat. de prononciation fr., p. 121 (1° éd.)

Le groupe de mots « même de la chicane » équivaut en effet à cette proposition :

il y a même de la chicane

Par exception, une proposition (ou son équivalent) forme deux on plusieurs membres, lorsqu'elle se trouve coupée par deux ou plusieurs autres :

Cette apparition.
toujours si fatale pour elle,
et qui l'avait ainsi poussée de malheur en malheur jusqu'au supplice, la tira de son engourdissement.

N. D. de Paris : VIII, 4.

La principale forme ici deux membres. — Par exception aussi deux propositions ne forment qu'un membre logique lorsqu'elles s'unissent très étroitement pour exprimer une même idée, par exemple lorsque l'une d'elles est subordonnée à l'autre à titre de relative déterminative ou de complétive : Il n'y qu'un membre dans cette phrase :

Il sentit confusément qu'il approchait
d'une situation violente.
ibid. X, 4.

La symétrie de deux membres est d'autant plus satisfaisante pour l'esprit qu'ils se ressemblent davantage par leur situation et par leur rang logique » : deux membres coordonnés (ou juxtaposés) sont de même rang, qu'ils soient tous deux indépendants, subordonnés ou « sous-dépendants » ; un principal et un subordonné sont de rangs différents ; à plus forte raison un principal et un sous-dépendant. La correspondance des membres de même rang est évidemment plus parfaite que celle des membres de rangs différents.

Deux « divisions élémentaires » d'un membre peuvent être, elles aussi, de même rang, c'est-à-dire, si l'on veut, indépendantes, subordonnées ou sous-dépendantes, ou

de rangs différents ; et la correspondance des divisions de même rang est également plus parfaite que celle des divisions de rangs différents. Voici une phrase qui contient trois divisions de même rang :

Le mal — est une rature — à la création.
Les Tr. de la Mer : 2e partie, II, 5.

Dans la suivante, la première et la troisième division sont de même rang ; la seconde est d'un rang différent, étant subordonnée à la première :

La pression — de l'ombre — existe,
ibid

Les symétries logiques ne doivent pas être confondues avec les *grammaticales*. Celles-ci apparaissent lorsque des mots ou groupes de mots de même nature grammaticale se trouvent semblablement placés. Par exemple, ces deux adjectifs pris substantivement et situés, l'un au commencement, l'autre à la fin d'une même phrase, sont symétriques au point de vue proprement grammatical :

Les opiniâtres sont les sublimes.
Les Tr. de la mer : 2e partie, II, 4.

Quant aux symétries *mélodiques*, nous en parlerons ici très sommairement, parce que V. Hugo y a prêté sans doute peu d'attention. Voici la plus importante. Le dessin mélodique de l'*anabase* s'oppose symétriquement à celui de la *catabase* ; dans une phrase énonciative, par exemple dans celle-ci :

Les flocons d'écume, volant de toutes parts,
ressemblaient à de la laine.
Les Tr. de la M. 2e p. III, 6.

la première se termine sur la note la plus haute de toute la phrase, et la seconde, sur la note la moins élevée.

Il faut considérer les symétries logiques et mélodiques comme une parure naturelle du langage, comparable à la disposition des lobes de la feuille ou des pétales de la fleur. Mais elles sont soumises dans une certaine mesure à la volonté de l'écrivain, dans la mesure précisément où e contenu et l'organisation des phrases dépendent de cette volonté. Il peut les former de divisions élémentaires et de membres plus ou moins nombreux et leur donner ainsi une richesse plus ou moins grande en éléments symétriques et une plus ou moins grande étendue. D'autre part, il peut faire en sorte que deux parties correspondantes, par exemple deux divisions élémentaires ou deux membres, y soient de même rang ou de rangs différents.

*
* *

V. Hugo prosateur a appris de ses prédécesseurs l'art de varier *l'étendue et la composition des phrases* tout en y ménageant d'agréables symétries ; mais il la pratique d'une manière plus hardie et, somme toute, très personnelle.

On sait quelle ampleur ont souvent les périodes, non seulement au seizième siècle, mais encore au début du dix-septième, dans les plaidoyers d'un Pellisson ou d'un Le Maistre, ou dans le *Discours de la Méthode.* Mais les grammairiens et les auteurs de traités de rhétorique s'efforcèrent de « réduire » la prose « aux règles du devoir » « La plus grande période, écrit le Père de Saint-Paul (1) dans son tableau de l'éloquence française (p. 58-59) ne doit pas avoir (si ce n'est fort rarement) plus d'étendue que six ou sept vers héroïques, veu que celle qui est plus longue ne peut être prononcée d'une haleine, ny exprimer une pensée sans quelque confusion. » La Mothe le Vayer estime aussi qu'une longue période fatigue celui qui la

(1) V. F. Brunot : op. cit. t. III, 2e p., p. 694.

dit à haute voix ; et Vaugelas, qu'elle manque de clarté. Cependant les phrases courtes doivent être, à leur avis, exceptionnelles ; et le style coupé (ils entendent par là celui où elles prédominent), n'est pas très recommandable : il a, dit La Mothe le Vayer, l'allure « des petits enfants, qui ne vont que par secousses », ou « des jeunes oiseaux, qui n'ont pas l'aile assez forte. »

Dans la seconde moitié du dix-septième siècle, cette prévention à l'égard du style coupé semble disparaître Richesource, dont l'école fut presque célèbre selon M. Brunot (1), le trouve « fort mignon » « il est dégagé, et, comme tel, rien ne l'embarrasse ; Richesource, malgré certaines réserves, le préfère même dans le récit. — Par contre les longues phrases sont condamnées avec une rigueur toute nouvelle. (2) « Une des règles générales de la Rhétorique en toute langue, écrit le P. Bouhours, (3) est que les plus longues périodes ne passent point quatre membres : de sorte qu'une période de six membres est quelque chose, à mon gré, d'aussi monstrueux que serait un homme qui aurait quatre mains et quatre pieds. » « La période la plus achevée, affirme de son côté Le Gras, est celle qui est composée de quatre membres. »

Nous ferons remarquer, il est vrai, qu'un tel précepte était, en somme assez vague, parce que la notion du membre n'avait rien de précis. Aujourd'hui encore elle aurait besoin d'une mise au point. De là cette hésitation lorsqu'on essaye de distinguer les membres d'une période. De plus il ne faut pas exagérer l'autorité qu'avaient au dix-septième siècle les théoriciens de la prose. Un Bossuet, un Pascal s'en rapportait souvent à son inspiration et à son jugement plutôt qu'à leurs conseils.

En tous cas, il est facile de constater deux tendances

(1) Ibid. p. 1093.
(2) Ibid. t. IV, 2e part., p. 1156.
(3) Ibid. p. 1159.

distinctes chez les prosateurs de la fin du siècle. D'une part, ils emploient plus souvent que leurs prédécesseurs les phrases courtes, composées de deux ou trois membres logiques, voire même d'un seul. D'autre part, ils se servent plus souvent qu'eux de phrases très longues. On en rencontre un certain nombre chez La Bruyère et chez Saint-Simon. Il est vrai que plusieurs de celles-ci ne sont longues qu'en apparence, étant constituées par une succession de phrases courtes que l'écriture pourrait isoler.

Au dix-huitième siècle, ces deux tendances persistent et se développent ; certains auteurs, notamment Buffon, s'appliquent même à équilibrer des périodes d'une imposante grandeur (1).

Au début du dix-neuvième, un prosateur français, pouvait donc trouver dans notre littérature des deux siècles précédents d'amples périodes et de courtes phrases. Chateaubriand, quant à la longueur de ses phrases est en général d'une modération qui aurait plu au Père de Saint-Victor et à La Mothe le Vayer, Victor-Hugo ne se contente pas des limites où se tient Chateaubriand. Il admet dans sa prose, plus souvent que Voltaire, que Diderot, que Montesquieu et que J.J. Rousseau, des périodes longues, mais il ne les multiplie pas autant que Buffon. D'autre part, il aime, comme chacun de ses prédécesseurs les phrases courtes, et plus qu'aucun d'eux, les formules brèves et elliptiques. Citons quelques exemples.

Désire-t-on des phrases elliptiques ? en voici quelques-unes :

Dorure est or.
Misér. 1° p, I, 12.

---

(1). Voir le portrait de Bossuet par l'abbé Maury (Essai s. l'éloq. de la chaire, XVI) ; la descrip. du dragon p. Lacépède (Hist. Nat. des Quadrupèdes ovipares et des serpents, t. I, 7° division), etc.

Rue pour personne.
Tr. de Mer, 2° p. I. 5.
Lavage inhospitalier,
ibid 6.
Anxiété poignante.
L'homme qui rit, II, 14,
Plus de flot.
ibid. 16.

Parfois la phrase se réduit en un mot:

Enigmes.
Tr. de la M. 1°, p. V. 4.
Simplification.
ibid. 1° p. III, 12.

Voici maintenant des phrases très longues :

Résolvez les deux problèmes, encouragez le riche et protégez le pauvre, supprimez la misère, mettez un terme à l'exploitation injuste du faible par le fort, mettez un frein à la jalousie inique de celui qui est en route contre celui qui est arrivé, ajustez mathématiquement et fraternellement le salaire au travail, mêlez l'enseignement gratuit et obligatoire à la croissance de l'enfance et faites de la science la base de la virilité, développez les intelligences tout en occupant les bras, soyez à la fois un peuple puissant et une famille d'hommes heureux, démocratisez la propriété, non en l'abolissant, mais en l'universalisant, de façon que tout citoyen sans exception soit propriétaire, chose plus facile qu'on ne croit, en deux mots sachez produire la richesse et sachez la répartir ; et vous aurez tout ensemble, la grandeur matérielle et la grandeur morale ; et vous serez digne de vous appeler la France.

Misér. 4° p. I, 4

Un être qu'un suroît transfigure et qu'une redingote abrutit, qui ressemble, les cheveux au vent, à Jean Bart.

et en chapeau rond à Jocrisse, gauche à la ville, étrange et redoutable à la mer, un dos de portefaix, point de jurons, très rarement de la colère, un petit accent très doux qui devient tonnerre dans un porte-voix, un paysan qui a lu l'Encyclopédie, un guernesiais qui a vu la révolution, un ignorant très savant, aucune bigoterie, mais toutes sortes de visions, plus de foi à la Dame Blanche qu'à la sainte Vierge, la forme de Polyphème, la volonté de Christophe Colomb, la logique de la girouette, quelque chose d'un taureau et quelque chose d'un enfant, un nez presque camard, des joues puissantes, une bouche qui a toutes ses dents, un froncement partout sur la figure, une face qui semble avoir été tripotée par la vague et sur laquelle la rose des vents a tourné pendant quarante ans, un air d'orage sur le front, une carnation de roche en pleine mer ; et maintenant mettez dans ce visage dur un regard bon, vous aurez mess Lethierry.

Tr. de la M. 1° p. II, 4.

Mais la plus longue que nous ayons rencontrée est celle qui contient le portrait de Louis-Philippe, dans la quatrième partie des *Misérables* (1) ; elle est cinq ou six fois plus étendue que les précédentes. V. Hugo a-t-il voulu lui donner une majesté digne du roi des Français ? En tous cas, elle rappelle, par ses dimensions, la statue de Louis XVI qui se trouve au musée de Bordeaux (2).

Aux exemples ajoutons quelques chiffres. Nous avons choisi trois romans de V. Hugo, composés à des époques très différentes de la vie du poète, *Notre-Dame-de Paris*, les *Misérables* et *Quatre-vingt-treize*. Notre-Dame-de Paris est un chef-d'œuvre de la seconde période (3), contemporain des *Feuilles d'Automne* et de *Hernani*.

---

(1) I, 3.
(2) Statue faite p. Raggi et fondue p. Crozalier en 1829.
(3) v. notre Préface.

Les Misérables sont de la troisième, nés après les *Châtiments* et les *Contemplations*. Quatre-vingt-treize est aussi de la troisième, mais clôt la série des romans, onze années seulement avant la mort de V. Hugo. Dans chacun de ces trois romans nous avons analysé trois passages, une description poétique, une description emphatique où les caractères du tableau ressortent plus que sa beauté, enfin un développement oratoire où le poète expose éloquemment des idées. En outre, dans *Burg Jargal*, qui est un de ses premiers essais, nous avons examiné une description poétique et un exposé d'idées (1).

Considérons d'abord *le nombre des syllabes dans la phrase*. Il est en moyenne.

de 27 dans la description poét. de N. D. de P.
de 39 dans la description emphat. de N. D. de P.
de 28 dans l'exposé de N. D. de Paris
de 19 dans la descr. poét. des Misér.
de 20 dans la descr. emphat. des Mis.
de 21 dans les deux exposés des Mis.
de 18 dans la descr. poét. de Quatr. v. tr.
de 18 dans la descr. emph. de Quatr. v. tr.
de 20 dans l'exposé de Quatr. v. tr.

Il est de 34 dans la description poétique de Bug Jargal et de 38 dans l'exposé.

(1) *Burg Jargal* : LI, de « Un torrent la traversait.. » à « Un bruit sourd... » — XXXIX, de « Pour celui qui a toujours... » à « J'ignore, Messieurs,... » — *N. D. de P.*, XI, 2 ; de « C'est un magnifique et charmant spectacle... » à « Dans le Parvis... » — III, 2 ; de « Voyez à un signal... » à la fin du chap. — V, 2 : « Au quinzième siècle tout change.. » à : « Paris en a deux ou trois... » — *Misér.* 5° p. I, 16 ; de « Les quinconces et les parterres... » à « Les deux petits abandonnés... » — 5° p. III, 5 ; de « Il arrive parfois.. » à « Cette funèbre aventure... » — Ici nous avons étudié deux exposés d'idées au lieu d'un : 3° p. XIII, 3 ; de « La guerre civile ? » à « A bas le tyran ! », et 5° p. I, 20 ; de « La grandeur et la beauté de la France... » à « Athènes et Rome... » — *Quatre-vingt-tr.* 1° p. III, 7 : « Les souffles tièdes entraient... » à « Tout à coup... » — 2° p. I, 2 : portrait de Cimourdain, jusqu'à : « Un jour, à l'Hôtel-Dieu... » — 1° p. II, 4 : « Un canon qui casse son amarre... » à « En un instant... ».

Il est en moyenne :

dans Burg Jargal, de 36 ;
dans N. D. de P. de 31 ;
dans les Mis. de 20 ;
dans Quatr. v. tr. de 19.

Comme on le voit, il a diminué peu à peu, tout au moins jusqu'en 1862.

D'autre part il est :

de 21 dans les descr. poét. des trois derniers romans ;
de 26 dans les descr. emph.
de 23 dans les exposés d'idées.

Il varie donc un peu avec le genre du développement ; il est plus petit dans les descriptions poétiques et dans les exposés d'idées que dans les descriptions emphatiques.

Chez J.-J. Rousseau, il est :

de 19 dans une descr. poét.
de 18 dans une descr. emph.
de 18 dans un exposé d'idées (1) ;

il reste donc à peu près invariable dans les principaux genres de développements. Chez Chateaubriand, il est :

de 36 dans une descr. poét.
de 30 dans une descr. emph.
de 35 dans un exposé d'idées (2).

A tout prendre, chez J.-J. Rousseau il est de 18, chez Chateaubriand de 34, et chez V. Hugo de 23. La phrase de V. Hugo est donc, semble-t-il, plus brève en moyenne

---

(1) *Confessions* : 1° p. l. III, de « Je me souviens même... » à « ... qui me restaient encore. » — Nlle *Héloïse* : V, 7, de « Après le souper... » à « ... et toute sa vie. » — *Emile* : III, de « De toutes les occupations... » à « ... qu'il tiendra de vous. »

(2) *Génie du Christ.* 1° p. V, 12, de « Une heure après le coucher du soleil... » à « ... à travers les forêts solitaires. » — *ibid.* 3° p. V, 5, de « Il n'est aucune ruine... » à « ... en festons dans les arcades. » — *ibid.* 2° p. IV, de « Il reste à parler d'un état de l'âme... » à « ... quelque chose d'incertain et de tendre. »

que celle de Chateaubriand, et moins brève que celle de J.-J. Rousseau.

Le *membre logique* ayant en moyenne 13 syllabes chez Chateaubriand et 11 chez Rousseau, on peut admettre qu'il est à peu près égal à notre vers alexandrin, et appeler *très courte* une phrase de 1 à 12 syllabes, *courte* une phrase de 13 à 24, *longue* une phrase qui dépasse 12×4 ou 48 syllabes, et *très longue* une phrase qui a « plus d'étendue que 6 ou 7 vers héroïques », comme dit le P. de St-Paul, c'est-à-dire qui a plus de 84 syllabes. Ceci admis, le nombre des phrases courtes et celui des très courtes pour 100 phrases, sont :

de 25 et de 12 dans Burg Jargal; au total, de 37 ;
de 30 et de 17 dans N.-D. de P. au total, de 47 ;
de 35 et de 38 dans les Mis. au total de 73 ;
de 44 et de 31 dans Quatr. v. tr. au tot. de 75.

Ils sont :

de 35 et de 27 dans les descr. poét. des 3 dern. rom. = 62 ;
de 35 et de 27 dans les descr. emph. = 63 ;
de 38 et de 30 dans les exposés d'idées = 68.

Ils sont donc plus grands en 1862 qu'en 1831, et en 1831 et qu'en 1819. Celui des phrases de 1 à 24 syllabes est plus petit dans les descriptions poétiques et dans les descriptions emphatiques que dans les exposés d'idées.

Ils sont de 36 et de 29 (= 65) dans les trois derniers romans. Or ils sont de 35 et 40 (= 75) chez J.-J. Rousseau et de 27 et 0 (= 27) chez Chateaubriand. Ainsi il y a à peu près autant de phrases courtes chez V. Hugo que chez Rousseau, mais moins de phrases très courtes ; il y a beaucoup plus de phrases courtes et très courtes chez V. Hugo que chez Chateaubriand.

Le nombre des phrases *longues* et celui des *très longues* sont de :

20 et 4 dans Burg Jargal ;

12 et 2 dans N. D. de P. (3 phr. ont 109, 182 et 212 syl.) ;
5 et 1 dans les Misér. (1 phr. a 177 syl.)
4 et 0,3 dans Quatr. v. tr.
Ils sont de :

5 et 0 dans les descr. poét.
8 et 2 dans les descr. emph.
8 et 1 dans les exposés d'idées.

Ils sont donc moindres en 1862 qu'en 1831, et en 1831 qu'en 1819. Celui des longues est sensiblement plus petit dans les descriptions poétiques que dans les autres passages ; il y a peu de phrases très longues dans les descriptions emphatiques et les exposés d'idées ; il n'y en a aucune dans les descriptions poétiques.

Nous avons trouvé 18 phrases longues pour 100 phrases dans les trois passages de Chateaubriand, une seule dans ceux de Rousseau ; aucune très longue, ni chez l'un ni chez l'autre. Chez V. Hugo, 7 phrases longues et une très longue. La phrase longue paraît être sensiblement plus rare chez V. Hugo que chez Chateaubriand, mais beaucoup moins que chez Rousseau. La phrase très longue est exceptionnelle chez V. Hugo, mais elle se présente de temps en temps, alors qu'elle n'apparaît ni chez Chateaubriand, ni chez Rousseau, du moins dans les passages que nous avons étudiés de ces deux auteurs.

*
* *

Calculons maintenant le *nombre des membres logiques dans la phrase*. Nous arriverons à des conclusions semblables.

Il est, en moyenne, de 2 membres : de 2 dans Notre-Dame de Paris, de 1,7 dans les Misérables et de 2 dans Quatre-vingt treize ; — de 1,6 dans les descriptions poétiques, de 2, 1 dans les descriptions emphatiques, de 2 dans les exposés oratoires d'idées.

Nous trouvons une proportion différente chez J. J. Rousseau : 1, 7 dans la description poétique, 1, 6 dans la descript. emphat. et 1, 6 dans l'exposé d'idées. Le nombre des membres est un peu plus élevé en moyenne chez Chateaubriand : il est de 2 dans la descr. poét., de 2, 2 dans la descr. emph. et de 2, 6 dans l'exposé d'idées.

Un tableau indiquera *le nombre des phrases de 1 et de 2 membres logiques, pour 100 phrases,* dans les développements choisis de Notre-Dame de Paris, des Misérables et de Quatre-vingt-treize ;

N. D. de P.	Descr. poét.	:	47 et 33	:	80
	Descr. emph.	:	29 et 25	:	54
	Exposé. orat.	:	35 et 27	:	62
Les Misér.	Descr. poét.	:	63 et 17	:	80
	Descr. emph.	:	53 et 12	:	65
	Exposés orat.	:	57 et 23	:	80
Quatre v. tr.	Descr. poét.	:	44 et 36	:	80
	Descr. emph.	:	47 et 38	:	85
	Exposé orat.	:	53 et 24	:	77

Il est en moyenne :

de	37 et 28	pour N. D. de P.	c'est-à-d. de	65 ;
de	58 et 17	pour les Misér.	c'est-à-d. de	75 ;
de	48 et 33	pour Quatr. v. tr.	c'est-à-d. de	81 ;

Il est de :

51 et 29	pour les descr. poét.	c'est-à-d. de	80 ;
43 et 25	pour les descr. emph.	c'est-à-d. de	68 ;
48 et 25	pour les exposés orat.	c'est-à-d. de	73 ;

Il semble avoir augmenté sans cesse de 1831 à 1874.

En réalité, celui des phrases d'un seul membre a suivi une courbe ascendante puis descendante ; celui des phrases de deux membres s'est au contraire abaissé, pour se relever ensuite.

— D'un autre côté il paraît avoir varié sensiblement avec le genre du développement.

Il est chez Chateaubriand :

de 42 et 8 dans la descr. poét. c'est-à-dire de 50 ;
de 30 et 7 dans la descr. emph. c'est-à-dire de 37 ;
de 6 et 68 dans l'exposé orat. c'est-à-dire de 74 ;

La variation est également remarquable.

Chez Rousseau, il est de 54 et 27, c'est-à-dire de 81 dans la description poétique, de 60 et 25, c'est-à-dire de 85 dans la description emphatique, enfin de 50 et 32, c'est-à-dire de 82 dans l'exposé oratoire.

Au total, il est :

de 48 et 26, c'est-à-dire de 74, chez V. Hugo ;
de 55 et 28, c'est-à-dire de 83, chez J.-J. R.
de 26 et 28, c'est-à-dire de 54, chez Chat.

D'après ces calculs, les phrases de 1 et 2 membres sont beaucoup plus nombreuses chez V. Hugo que chez Chateaubriand (1), mais beaucoup moins nombreuses que chez Rousseau.

En sera-t-il de même de *celles qui ont plus de quatre membres* ? Nous en notons le nombre pour cent phrases dans le tableau suivant :

N.-D. de P.	Descript. poét. :	0
	Descr. emph. :	4 (une phr. a 13 m.)
	Exposé orat. :	5 (aucune phr. ne dépasse 7 m.)
Les Misér.	Descr. poét. :	2
	Descr. emph. :	10 (une phr. a 18 m.)
	Exposés orat. :	5 (aucune ne dépasse 5 m.)
Quatre v. tr.	Descr. poét, :	0
	Descr. emph. :	1 (aucune ne dépasse 6 m.)

(1) A vrai dire, ce sont les phrases de 1 membre, non celles de 2, qui sont plus nombreuses chez V. Hugo.

Exposé orat. : 13 (une phr. a 10 m., une autre 18)

Il est :

de 3 dans N. D. de P.
de 6 dans les Misér.
de 5 dans Quatr. v, tr.

D'autre part il est :

de 0,7 dans les descrip. poét.
de 5 dans les descrip. emph.
de 8 dans les exposés orat.

Il semble donc qu'il ait augmenté de 1831 à 1862 en même temps que celui des phrases de 1 et 2 membres, et, d'un autre côté, il est plus grand dans les passages où l'on trouve une certaine emphase que dans ceux qui ont un caractère poétique plus marqué.

Chez Chateaubriand il est :

de 8 dans la descr. poét.
de 21 dans la descr. emph.
de 0 dans l'exposé d'idées.

Au total, chez J.-J. Rousseau il est nul ; chez Chateaubriand il est de 9,6, mais aucune phrase n'a plus de 8 membres ; chez V. Hugo il n'est que de 5, mais certaines phrases ont 10, 13 et 18 membres. Ainsi la phrase longue est à peu près aussi fréquente, et la phrase très longue est bien plus fréquente chez V. Hugo que chez Chateaubriand (1).

*
* *

Jusqu'ici, nous avons plutôt constaté la variété hardie des symétries logiques que leur régularité. C'est plutôt celle-ci que nous allons maintenant apercevoir. D'abord beaucoup de phrases voisines ont le même nombre de membres logiques et sont ainsi correspondantes.

---

(1) C'est-à-dire dans les passages importants de Chateaubriand que nous avons examinés.

Prenons comme exemple l'exposé oratoire de Notre-Dame de Paris. Nous y comptons soixante phrases. Notons le nombre des membres logiques dans chacune d'elles :

Phr. 1 : 1 m.	Phr. 11 : 2 m.	Phr. 21 : 3 m.
» 2 : 2 »	» 12 : 3 »	» 22 : 3 »
» 3 : 1 »	» 13 : 2 »	» 23 : 7 »
» 4 : 1 »	» 14 : 2 »	» 24 : 1 »
» 5 : 1 »	» 15 : 1 »	» 25 : 4 »
» 6 : 1 »	» 16 : 2 »	» 26 : 1 »
» 7 : 1 »	» 17 : 8 »	» 27 : 3 »
» 8 : 4 »	» 18 : 8 »	» 28 : 3 »
» 9 : 2 »	» 19 : 2 »	» 29 : 1 »
» 10 : 1 »	» 20 : 2 »	» 30 : 1 »

Phr. 31 : 3 m.	Phr. 41 : 3 m.	Phr. 51 : 2 m.
» 32 : 2 »	» 42 : 3 »	» 52 : 3 »
» 33 : 2 »	» 43 : 3 »	» 53 : 3 »
» 34 : 2 »	» 44 : 2 »	» 54 : 3 »
» 35 : 1 »	» 45 : 4 »	» 55 : 1 »
» 36 : 1 »	» 46 : 1 »	» 56 : 1 »
» 37 : 2 »	» 47 : 1 »	» 57 : 3 »
» 38 : 2 »	» 48 : 4 »	» 58 : 1 »
» 39 : 2 »	» 49 : 3 »	» 59 : 1 »
» 40 : 3 »	» 50 : 4 »	» 60 : 1 »

On remarque aisément la correspondance des phrases 17 et 18 ; 19 et 20 ; 21 et 22 ; 27 et 28, 32, 33 et 34 ; 35 et 36 ; 37, 38 et 39 ; 40, 41, 42 et 43 ; pour ne parler que de celles-là. Celles qui ne paraissent pas avoir de correspondantes (les phrases 23 et 25, par exemple) sont très rares.

*
* *

Ensuite, très souvent, des membres semblablement placés, par exemple contigus dans une même phrase, jouent le même rôle logique, étant également indépendants

ou subordonnés, et sont par suite correspondants. La symétrie d'un subordonné et d'un indépendant, ou d'un subordonné et d'un sous-dépendant, moins satisfaisante que celle de deux indépendants ou de deux subordonnés est d'ailleurs assez rare chez V. Hugo, parce qu'il évite dans une certaine mesure la sous-dépendance et même la subordination.

Au seizième siècle et au début du dix-septième, nos prosateurs abusaient, non pas précisément de la subordination, mais de la sous-subordination des membres logiques : de là ces périodes très ramifiées, qu'on ne comprend pas toujours sans effort. Les plus longues étaient naturellement les plus obscures. Cet abus disparut bientôt. La Bruyère montra comment on pouvait éviter l'enchevêtrement des propositions par un plus large emploi de le coordination. Il le montra surtout dans les passages descriptifs de ses Caractères ; ailleurs, on trouve chez lui des périodes du type ancien. La méthode inaugurée par La Bruyère fut suivie avec succès par nos prosateurs du dix-huitième siècle. Elle fut suivie aussi par V. Hugo. Il semble même avoir pour les coordonnées, une prédilection plus marquée encore que celle d'un Montesquieu ou d'un Buffon.

Les critiques ont maintes fois signalé son goût pour l'amplification et, par suite, pour l'énumération et pour la répétition d'une même idée sous des formes différentes. L'observation que nous venons de présenter n'est pas sans rapport avec cette remarque, mais elle n'est pas du même ordre. V. Hugo accumule volontiers des phrases d'un même dessin, par exemple formées d'un seul membre logique ou de deux membres, et, dans une même phrase, des éléments matériels de même rôle, notamment des propositions indépendantes ou des subordonnées. Ce procédé lui permet de donner libre cours à sa mémoire et à son imagination, et de multiplier les rapprochements

et les contrastes curieux. Ajoutons qu'il n'a pas le goût sévère des classiques ni leur choix scrupuleux et timide. Il aime la richesse et l'abondance. Quel plaisir pour lui d'embrasser du regard un ensemble vaste et complexe, et d'en discerner un à un tous les éléments ! Mais ce n'est pas uniquement pour ces raisons qu'il agit de telle sorte. Il sent que, parmi les symétries logiques, celles qui apparaissent entre des éléments *de même rang* sont les plus remarquables et les plus parfaites ; et il les rend plus remarquables encore en les accusant par des symétries grammaticales, c'est-à-dire en veillant à ce que les éléments de même rang au point de vue logique soient aussi de même espèce au point de vue grammatical. Il donne ainsi à ses développements et à ses phrases, même aux plus longues, un dessin très clair et très satisfaisant. Un ou deux exemples en donneront une idée. Voici des séries de propositions indépendantes juxtaposées :

Elle ne mine pas seulement l'ordre social actuel ; elle mine la philosophie, elle mine la science, elle mine le droit, elle mine la pensée humaine, elle mine la civilisation, elle mine la révolution, elle mine le progrès.

Les Misér. 3° p. VII, 1.

C'est de la prairie en fleur, c'est de l'herbe verte, c'est du serpolet et du thym et de la sauge, c'est du gibier, c'est du bétail, c'est le mugissement satisfait des grands bœufs le soir, c'est du foin parfumé, c'est du blé doré, c'est du pain sur votre table, c'est du sang chaud dans vos veines, c'est de la santé, c'est de la joie, c'est de la vie.

ibid. 5° p. II, 1.

*
* *

Les phrases précédentes n'ont pas seulement les qualités dont nous venons de parler ; elles en ont une autre qu'il ne faut pas oublier ici *: le mouvement*.

Ce qui produit l'impression du mouvement, c'est toujours un contraste entre quelque chose qui change et quelque chose qui ne change pas. S'agit-il d'une phrase ? Elle nous donnera cette impression si elle nous présente, en même temps qu'une succession d'éléments variés, une succession d'éléments semblables, notamment de membres qui jouent le même rôle au point de vue logique, et qui sont de même nature au point de vue grammatical. Cette ressemblance deviendra plus remarquable encore s'ils contiennent tous une même expression, comme dans l'exemple suivant :

La déroute désespérée traversa Genappe, traversa les Quatre-Bras, traversa Gosselies, traversa Fresnes, traversa Charleroi, traversa Thuin, et ne s'arrêta qu'à la frontière.

Les Mis. 2° p. I, 13.

* *
*

Quelques chiffres áchèveront de montrer le goût de V. Hugo pour les *membres coordonnés*. Dans Notre-Dame de Paris, les Misérables et Quatre-vingt-treize, nous avons trouvé 41 membres coordonnés sur 100 membres (1), alors qu'il n'y en a que 32 dans les trois passages analysés de Chateaubriand, et 26 seulement dans ceux de J.-J. Rousseau.

Insistons davantage sur le nombre des *subordonnés*, qui est peu considérable, et sur celui des *sous-dépendants*, qui est presque nul.

Celui des *subordonnés* est de :

20	dans	la descr. poét.	de N. D.	de P.
27	»	la descr. emph.	»	»
25	»	l'exposé orat.	»	»

(4) 38, 41 et 44 ; 30 dans les descriptions poétiques ; 51 dans les descr. emphatiques ; 42 dans les exposés d'idées.

16 dans la descr. poét. des Mis.
20 » la descr. emph. » »
14 » les exposés orat. » »
18 dans la descr. poét. de Quatr. v. tr.
16 » la descr. emph. » »
23 » l'exposé orât. » »

Il est de :

24 dans N. D. de P.
17 » les Mis.
19 » Quatr. v. tr.
18 dans les descr. poét,
21 » » descr. emph.
20 » » exposés orat.

Il est plus petit dans les Misérables que dans Notre-Dame de Paris, et un peu plus grand dans Quatre-vingt-treize que dans les Misérables. — Il est un peu plus faible dans les descriptions poétiques que dans les descriptions et exposés emphatiques.

Chez V. Hugo (dans les développements indiqués) il n'est que de 20 ; il est un peu plus fort chez Rousseau (23) et deux fois plus chez Chateaubriand (42).

Celui des membres *sous-dépendants* est, pour 100 membres de :

1,3 dans N. D. de P.
1,7 » les Mis.
0,7 » Quatr. v. tr.
0,3 dans les descr. poét.
1,8 » » descr. emph.
1,5 » » exposés orat.

Il n'a guère varié de 1831 à 1874. Il est insignifiant dans les descriptions emphatiques et dans les exposés d'idées, presque nul dans les descriptions poétiques.

Chez V. Hugo, il est en somme de 1,2 ; chez Chateau-

briand il est un peu plus grand (3,5) et Rousseau un peu plus petit (0,8).

Il est donc permis d'affirmer que la prose des romans de V. Hugo est riche en membres indépendants et en membres coordonnés. De là, naturellement, beaucoup de symétries logiques très régulières.

*
* *

Elle est très régulière aussi quant au *syllabisme*, c'est-à-dire quant aux symétries syllabiques. Celles-ci consistent dans la correspondance de groupes de syllabes numériquement semblables et semblablement situés. Tous les groupes de syllabes qui coïncident avec des sections naturelles de la phrase ou du développement peuvent réaliser les deux conditions dont nous venons de parler et mériter, par conséquent, le nom de « correspondants ». Toutefois l'un d'entre eux a une importance particulière, c'est le membre syllabique (1). En principe, le membre logique est aussi un membre syllabique. Mais lorsqu'il est très long, il peut se diviser en deux ou trois membres syllabiques si cette division est permise par le sens.

Les grammairiens français du dix-septième siècle, par exemple Ch. de Saint-Paul, La Mothe le Vayer, Vaugelas et Th. Corneille (2), avaientengagé nos prosateurs à prendre soin qu'aucune partie de leurs périodes ne pût être considérée comme un vers. Il fallait éviter surtout, pensaient-ils, la correspondance de deux vers « césurés », trop faciles à reconnaître, c'est-à-dire de deux décasyllabes communs ou de deux alexandrins. Selon Vaugelas, il ne faut « point d'alexandrins, point d'hémistiches d'alexandrins, point de vers communs de dix syllabes ; un seul pourrait passer, deux sont insupportables. Les vers plus petits ne peuvent guère être évités ; il ne faudrait pas

(1) D'après nos observations, le membre syllabique peut avoir jusqu'à 20 ou 22 syll. Il ne dépasse guère ces nombres.
(2) Cf. F. Brunot : op. cit. t. III, 2° p. p. 696 ; t. IV, 2° p. p. 1159.

seulement qu'il y en eût plus de deux ou trois de suite. » Un alexandrin ou un hémistiche d'alexandrin ne doit pas figurer à une place trop en vue, au commencement ou à la fin d'une période. S'il se présente un hémistiche, il faut essayer de l'allonger d'une syllabe ; quant à l'alexandrin, il faut tâcher d'y établir un repos après la cinquième, la septième ou la neuvième syllabe. Th. Corneille conseille d'écrire : « On ne pouvait assez admirer en lui un si merveilleux talent » et non « un si rare talent », « On ne pouvait croire qu'après un si rude combat » et non « On ne pouvait s'imaginer qu'après un si rude combat ». Mais les auteurs de traités de rhétorique estiment que le nombre est indispensable du moins aux développements oratoires. « L'harmonie oratoire ne doit pas avoir le même nombre que l'harmonie poétique, écrit Jouvency, mais elle ne doit pas s'en abstenir comme la conversation ordinaire », Leven de Templery : « Quoi qu'il semble que la prose n'ait pas ses pieds et ses nombres aussi sensibles que la poésie, toutefois on ne doit pas moins les observer en l'un qu'en l'autre. » En somme, il s'agit, non pas de bannir le « syllabisme » de la prose, mais de l'y dissimuler.

Ces prescriptions, du moins les plus générales d'entre elles, furent suivies assez fidèlement, d'autant plus qu'elles étaient conformes aux règles des anciens. Les traités de rhétorique des Grecs et des Latins recommandaient aux prosateurs certaines combinaisons de pieds métriques, mais non celles qui étaient habituelles aux versificateurs (1). Nos écrivains classiques s'efforcèrent de donner toujours à leur prose un équilibre syllabique au moins suffisant, mais un équilibre différent de celui des vers. Cependant le bon sens l'emportant chez eux sur le respect des règles, ils ne se firent pas un scrupule d'employer de temps en temps un alexandrin, un déca-

(1) cf. L. Havet : Cours élém. de Métr. gr. et lat. ch. XVI.

syllabe commun ou deux hexasyllabes correspondants. Chacun obéit d'ailleurs à ses tendances personnelles. Dans une phrase, en effet, et dans un développement, l'équilibre syllabique peut être réalisé plus ou moins parfaitement et obtenu par diverses méthodes, qu'il n'est pas défendu de combiner : par l'équilibre individuel des membres, par leur égalité exacte, par leur isosyllabisme approximatif, enfin par leur proportionnalité. Un prosateur est libre d'user plus ou moins de chacune d'elles.

Chez V. Hugo, le jeu des symétries syllabiques est en général assez difficile à saisir, à moins qu'on ne l'observe attentivement. L'auteur se conforme en cela aux principes traditionnels. Il passe à tout instant d'un nombre pair de syllabes à un nombre impair, d'une correspondance exacte à une approximative, d'un membre long à un membre court, d'une ample période à une phrase de quelques syllabes ou vice-versa. Ce jeu n'en a pas moins dans l'ensemble, une régularité très satisfaisante.

*
* *

Observons d'abord les symétries syllabiques qui unissent des *phrases*. Nous noterons le nombre des syllabes de chaque phrase dans deux passages différents (1). Le premier comprend trente phrases (2).

Phr. 1 :	9	syll.	Phr. 11 :	24	syll.	Phr. 21 :	22	syll.
» 2 :	11	»	» 12 :	24	»	» 22 :	12	»
» 3 :	16	»	» 13 :	13	»	» 23 :	11	»
» 4 :	12	»	» 14 :	24	»	» 24 :	15	»
» 5 :	27	»	» 15 :	20	»	» 25 :	15	»
» 6 :	47	»	» 16 :	12	»	» 26 :	17	»
» 7 :	12	»	» 17 :	18	»	» 27 :	15	»
» 8 :	39	»	» 18 :	36	»	» 28 :	16	»
» 9 :	32	»	» 19 :	25	»	» 29 :	10	»
» 10 :	31	»	» 20 :	28	»	» 30 :	16	»

(1) *Les Mis.* 3e p. XIII, 3, de « La guerre civile ? » à « Il faut les remuer... » — et *Quatr. v. tr.* 1e p. III, 7, de « Les souffles tièdes... » à « ils étaient les innocents.... »

(2) Dans la séparation des phrases nous ne nous en rapportons pas toujours à la ponctuation de l'auteur.

Le second n'en a que vingt :

Phr. 1 : 14 s.	Phr. 11 : 44 s.
» 2 : 27 «	» 12 : 19 »
» 3 : 11 «	» 13 : 14 »
» 4 : 12 «	» 14 : 27 »
» 5 : 18 «	» 15 : 25 »
» 6 : 26 «	» 16 : 9 »
» 7 : 14 «	» 17 : 9 »
» 8 : 29 «	» 18 : 24 »
» 9 : 44 «	» 19 : 9 »
» 10 : 17 «	» 20 : 22 »

Comme on le voit, et comme nous l'avions déjà remarqué, l'ampleur de la phrase varie beaucoup ; malgré tout deux phrases voisines ont souvent le même nombre ou à peu prés le même nombre de syllabes ; parfois une phrase est exactement ou approximativement deux ou trois fois plus longue qu'une autre, qui la précède ou qui la suit.

Des symétrries de ce genre se rencontrent peut-être plus fréquemment encore dans la prose de Chateaubriand. Voici, par exemple, le nombre des syllabes dans quinze phrases d'un développement que nous avons déjà cité (1).

Phr. 1 : 23 syll.	Phr. 6 : 26 s.	Phr. 11 : 54 s.
» 2 : 48 »	» 7 : 28 »	» 12 : 71 »
» 3 : 54 »	» 8 : 20 »	» 13 : 36 »
» 4 : 51 »	» 9 : 26 »	» 14 : 32 »
» 5 : 23 »	» 10 : 31 »	» 15 : 44 »

Les phrases 1,3,5,6,7, 8 et 9 ont à peu près le même nombre de syllabes ; il en est de même des phrases 2, 4 et 11, qui en ont environ deux fois plus ; enfin les phra-

(1) *Gén. du chr.* 2ᵉ p. IV « Il reste à parler... » à « Enfin les Grecs... »

ses 10, 13 et 14 sont à peu près de même longueur. Mais un peu de monotonie résulte peut-être de cette disposition.

*
* *

Examinons maintenant chez V. Hugo les symétries des *membres syllabiques*. Le nombre des membres qui correspondent *exactement* à un ou plusieurs autres membres voisins, c'est-à-dire qui leur sont égaux, est pour cent membres :

de 66	dans N. D. de P.
» 67	» les Mis.
» 73	» Quatr. v. tr.

Il est donc plus considérable en 1874 qu'en 1831 et en 1862. Il est de :

72	dans les descr. poét.
66	» » descr. emph.
68	» » exposés orat.

Il est donc un peu plus grand dans les descriptions poétiques que dans les autres passages.

Il paraît être un peu plus important, en moyenne, chez V. Hugo (69) que chez J.-J. Rousseau (62) et chez Chateaubriand (63).

Il varie évidemment d'une phrase à l'autre ; on s'en rendra compte par les exemples suivants (nous indiquons le nombre des syllabes de chaque membre syllabique) :

La place du palais, encombrée de peuple	11
offrait aux curieux des fenêtres l'aspect d'une mer,	14
dans laquelle cinq ou six rues,	8
comme autant d'embouchures de fleuve,	9
dégorgeaient à chaque instant de nouveaux flots de têtes.	13
Les ondes de cette foule,	7
sans cesse grossie,	5
se heurtaient aux angles des maisons,	9

qui s'avançaient çà et là, 7
comme autant de promontoires, 7
dans le bassin irrégulier de la place, 11
N. D. de P. I, 1.

Les truands hurlaient, 5
haletaient, juraient, montaient, 7
Quasimodo, 5
impuissant contre tant d'ennemis; 8
frissonnant pour l'Egyptienne, 7
voyant les faces furieuses 7
se rapprocher de plus en plus de sa galerie, 20
demandait un miracle au ciel, 8
et se tordait les bras de désespoir. 10
ibid. X, 4.

Le pourpoint déjà malade du poëte 11
rendit le dernier soupir dans cette lutte 11
ibid. II, 6.

En traversant l'horrible place, 8
son vertige se dissipa. 8
ibid. II, 6.

Djali leva son petit pied d'or 9
et frappa six coups sur le tambour. 9
ibid. II, 3.

Alors il se baissait, se relevait, 10
se baissait et se relevait encore, 10
avec une activité incroyable. 10
ibid. X, 4.

L'échaufaud, en effet, 6
quand il est là, dressé et debout, 9
a quelque chose qui hallucine. 9
On peut avoir une certaine indifférence
sur la peine de mort, 18
ne point se prononcer, 6
dire oui et non, 5
tant qu'on n'a pas vu de ses yeux une guillottine ; 13

mais si l'on en rencontre une, 7
la secousse est violente, 6
il faut se décider et prendre parti pour ou contre. 14
Les Mis. 1° p. I, 4.

Dans tous ces exemples, ce qu'on pourrait appeler *l'équilibre individuel de la phrase* n'est-il pas excellent, et d'une variété qui le dissimule, tout en contribuant à l'agrément ?

*
* *

Tel est également *l'équilibre individuel du membre syllabique*. Il est fort intéressant. Il y aurait profit pour nos poètes à l'étudier, et ils tireraient ainsi de la prose de V. Hugo une leçon inattendue de versification. Certains membres sont conformes à des types de vers traditionnels d'autres présentent un type peu connu ou qui n'a jamais été classé.

Voici d'abord le roi des vers, l'alexandrin (à tout seigneur tout honneur) :

L'archidiacre craignit d'y rencontrer quelqu'un...
N. D. de P. IX, 1
C'était les Bernardins avec leurs trois clochers...
ibid. III, 2
et, tout en descendant les degrés en spirale...
ibid. IX, 1
Les Truands, mal armés, écumaient et mordaient.
ibid. X, 17
Le Parvis était plein d'une fumée épaisse...
ibid. X, 7
Les murs étaient semés de fleurs de lys sans nombre.
ibid. VIII, 1
de splendides émaux chatoyaient çà et là...
ibid. VIII, 1
Il voyait dans ses cours des sujets de chansons...

Les Mis. 3° p. IV, 1
Marius était tombé dans un guêpier d'esprits.
ibid. 3° p. IV. 3
L'homme de Marengo raturait Azincourt,
ibid. 2° p. I, 8
les pique-bois grimpaient le long des marronniers...
ibid. 5° p. I, 16
toute cette nature exalait la candeur...
ibid. 5° p. I, 16
Le temps coule de nous comme d'un sablier...
Tr. d. l. M. 3° p. I, 2
On entendait en l'air des cris de bienvenue.
ibid, 3° p. III, 5
Les soldats avançaient pas à pas en silence.
Quatr. v. tr. 1° p. I.
le combat du canon contre le canonnier,
ibid. 1° p. II, 5
De la porte de pierre à la porte de fer.
ibid. 3° p. v, 2

A côté de l'alexandrin nous rencontrons le décasyllabe césuré après la quatrième syllabe :

L'enfant volé, qui pleurait et criait...
N. D. de P. II, 6
le nez au vent et l'oreille aux aguets...
ibid. II, 6
ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair,
ibid. II, 3
à l'autre bout, la grosse tour du Louvre...
ibid. III, 2
Le pâté venait jusqu'au bord de l'eau,
ibid. III, 2
On entendit un bêlement plaintif.
ibid. VIII, 1

l'immense plage est unie et tranquille.
Les Mis. 5° p. III, 5
Le chien du pauvre aboie après le riche,
le chien du riche aboie après le pauvre.
ibid. 5° p. IX, 4
L'air et la vague étaient comme assoupis.
Tr. d. l. M 3° p. III, 5
L'affreux baiser de la mort l'effleurait.
Quatr. v. tr. 3° p. V, 1

A vrai dire, les alexandrins et les décasyllabes du type traditionnel ne sont pas très nombreux dans la prose de V. Hugo, et l'on n'y trouve jamais deux alexandrins à côté l'un de l'autre. Dans les passages de ses romans que nous avons analysés, nous n'avons trouvé que 0, 7 alexandrins pour 100 membres syllabiques et 2 décasyllabes communs. C'est peu, sans doute (1). mais la présence de ces grands vers traditionnels n'en est pas moins un fait à signaler.

Intéressante aussi est celle des décasyllabes coupés après la cinquième ou après la sixième syllabe ; après la cinquième :

Il se mit à fuir à travers l'église.
N. D. de P. IX. 1
Mais les parisiens ont peu de rancune...
ibid. I, 3
On entrevoyait, d'espace en espace...
ibid. III, 2
le chardonneret trouvait du mouron...
Les Mis. 5° p. I, 16

après la sixième :

elle n'a point perdu sa transparence.
N. D. de P. III, 2

(1) Il n'y en a pas davantage chez Rousseau ni chez Chateaubriand, dans les développements que nous avons étudiés.

il tapait sur le ventre aux catastrophes.
Les Mis. 3° p. IV, 1
On ne va pas pieds nus chez le bon Dieu...
ibid. 3° p. VII, 7
Elle a coulé à fond comme un navire.
Tr. de là M. 2° p. I, 5

Voici des dodécasyllabes coupés en trois parties égales, sans aucun arrêt après la sixième syllabe :

Quelques enfants étaient mêlés à cette orgie.
N. D. de P. II, 6
Le plus naïf est quelquefois le plus savant.
Les Mis. 1°. p. III, 2
il ahurit le boutiquier de son fou rire.
ibid 3° p. I, 2
Il vient une heure où protester ne suffit plus...
ibid. 3° p. XIV, 3
Les progrès lents et réguliers du jour naissant.
Tr. de la M. 2° p. I, 1
Un Lantenac inattendu entrait en scène.
Quatr. v. tr. 3° p. VI, 2,

Les octosyllabes coupés en deux groupes de quatre syllabes ne sont pas rares :

L'eau et le feu sont un divorce.
N. D. de P. III, 2
Une cité dans la cité,
ibid. III, 2
L'obscurité était sereine.
Les Mis. 2° p. I, 19
Tout était plein de bruits d'oiseaux
Tr. de la M. 1° p. IV, 3
Murer le trou était facile...
Quatr v. tr. 3° p. III, 13

On rencontre aussi des ennéasyllabes présentant trois divisions égales :

Deux tisons y fumaient tristement.
Les Mis. 3° p. VII, 6

Les enfants le suivaient en riant.
ibid. 5° p. VIII, 4

Ce regard laconique empoignait.
Tr. de la M. 1° p. V. 1

Mais ceux qui voudraient chercher (pourquoi pas ?) dans la prose de V. Hugo des modèles de vers pourraient en trouver de plus curieux encore.

Désire-t-on des vers de 14, de 16 et de 20 syllabes avec césure à l'hémistiche ? en voici :

Il commençait à se faire — à l'atmosphère du lieu. 14
N. D. de P. II, 6

La vieille chouette avait fui — devant le jeune vautour. 14
Les Mis. 2° p. I, 16

Des essais d'aile bruissaient — dans le tremblement des branches. 14
Tr. de la M. 3° p. III, 5

Les souffles tièdes entraient — par les fenêtres ouvertes. 14
Quatre v. tr. 3° p. III, 7

On distinguait confusément, la ligne indéfinie des plaines. 16
Notre D. de P. XI, 2

Quelques étoiles attardées — s'y éteignaient sur divers points... 16
ibid. XI, 2

vous distinguez confusément — le chant intérieur des églises... 16
ibid. III, 2

Les bayonnettes s'enfonçaient — dans les ventres de ces centaures. 16

Les Mis. 2° p. I, 10

le propre de la vérité — c'est de manquer de complaisance. 16

ibid. 3° p. XIII, 3

depuis les pleins cintres de Saint-Julien —
jusqu'aux ogives de Saint-Séverin... 20

N. D. de P. III, 2

D'autres vers aussi longs sont coupés en deux parties proportionnelles. Quelques-uns ont une belle envolée :

C'est ce soleil couchant — que nous prenons pour une aurore. 14

N. D. de P. V. 2

et c'était une chose à voir — du haut de Notre-Dame... 14

ibid. III, 2

Les fumées de ses toits — sont les idées de l'univers. 14

Les Mis. 3° p. I, 11

une splendeur inconnue s'était allumée —
dans ses prunelles bleues.

ibid. 4° p. III, 5

Est-on sensible au charme un peu négligé du vers divisé en deux sections presques égales, l'une ayant une syllabe de moins que l'autre ? On notera les suivants, cueillis parmi beaucoup d'autres ;

Il s'était raidi (5) contre l'adversité (6). 11

N. D. de P. I, 5

L'Université (5) faisait un bloc à l'œil (6). 11

ibid. III, 2

Il gravit lentement (6) l'escalier des tours (5)... 11

ibid. IX, 1

Une larme roulait (6) dans l'œil du sonneur (5)... 11
ibid. IX, 3

Aimer la beauté (5), c'est vouloir la lumière (6). 11
Les Mis. 5° p. I, 20

La lueur du matin (6) grandissait à l'est (5)... 11
Tr. de la M. 2° p. I, 1

L'apaisement de la mer (7) était inexprimable (6). 13
ibid. 2° p. IV, 7

Le soleil sortait superbement (9)
de cette vaste rondeur bleue (8).... 17
ibid. 2° p. I, 1

Préfère-t-on que les versaient trois sections au lieu de deux, et que la première ou la dernière soit légèrement plus courte ou plus longue que les autres ?

La beauté (3) me fait du bien (4) en étant belle (4)
N. D. de P. III, 2

Le réel (3) me faisait jour (4) autour de lui (4)...
ibid II, 6

La colère (3) et le dépit (4) le suffoquaient (4)
ibid. VI, 4

On entendait (4), un bruit de pas (4) dans la plaine (3)...
Les Mis. 2° p. I, 19

Ce petit soulier (5) regardé ainsi (5) fendait le cœur (4)
N.-D. de P. VI, 3

Mais il y a mieux. Supposez que, des trois sections, la première et la dernière soient égales et se fassent pendant, la seconde étant plus courte que celles-ci, ou plus longue, et servant à les séparer, vous aurez une forme de vers très agréable, dont V. Hugo, prosateur, instinctivement sans doute a beaucoup usé :

Son front (2) se plissa (3) d'horreur (2)... 7
N. D. de P. VI, 3.

Le jour (2) commençait (3) à poindre (2) 7
ibid. XI, 1

L'appétit (3) vient (1) en aimant (3). 7
Les Mis. 3° p. VI, 9

Il manque (2) à ces regards (4) l'étoile (2). 8
N. D. de P. III, 2

Tout cela (3) était monté (4) par l'échelle (3). 10
ibid. I, 4

Il était (3) éperdument (4) amoureux (3). 10
Les Mis. 3° p. VI, 6

La grandeur (3) et la beauté (4) de la France (3) 10
ibid 5° p. I, 20

Les entrées (3) et les sorties (4) du printemps (3)..10
ibid. 5° p. I. 16

C'est qu'on a mis (4) six cents ans (3) à le bâtir (4) 11.
N, D. de P. III, 1

Il se sentait (4) un brasier (3) dans le cerveau (4) 11
Les Mis. 3° p. VI 6.

Il lui aurait mis (5) un œil, (2) derrière la tête (5) 12
Quatre v. tr. 3° p. VII, 5

En ce moment (4) il vit s'écarter (5) la populace (4) 13
ibid. VI, 4

Les quatre sergents (5) du bailli (3) étaient toujours là (5) 13.
ibid I, 1

Mais le sourire (4) était plus douloureux (6) que le soupir (4) 14.
ibid, II, 3

C'était en effet (5) tout bonnement (4) une bohémienne (5). 14.
ibid. II, 3

Le pesant madrier (6) gisait (2) au milieu du parvis (6). 14
ibid. X, 4

Le Luxembourg (4), solitaire et dépeuplé (7) était charmant (4).. 15.

Les Mis. 5° p. I, 16.

Les premiers papillons (6) se posaient (3) sur les premières roses (6). 15.

Tr. de la M. 3° p. III, 5.

Cette disposition du membre syllabique, qu'il soit court ou long, n'est-elle pas charmante ? et V. Hugo, consciemment ou non, n'en a-t-il pas assuré l'équilibre avec beaucoup d'art ?

*
* *

Mais nous ne nous contenterons pas ici de citer des exemples ; nous allons calculer, dans les passages que nous avons choisis, le nombre des membres syllabiques équilibrés d'une manière particulièrement satisfaisante, c'est-à-dire de l'une des façons que nous venons d'indiquer.

Il est, pour 100 membres de :

64 dans N.-D. de P.
66 dans les Mis.
68 dans Quatr. v. tr.

Il a donc peu changé de 1831 à 1874. Mais il a beaucoup changé sans doute de 1819 à 1831, car il est de 83 dans Burg Jargal.

Il est de

68 dans les descr. poét.
65 » » descr. emph.
64 » » exposés d'idées.

Il est donc un peu plus grand dans les descriptions poétiques que dans les autres passages.

Il est en moyenne de 65 dans Notre-Dame de Paris, les Misérables et Quatre-vingt-treize, c'est-à-dire assez

considérable. Toutefois il est plus grand chez J.-J. Rousseau (76) et encore plus grand chez Chateaubriand (78).

Chez V. Hugo, dans 23 membres sur 100 on trouve soit deux groupes de syllabes égaux, soit deux groupes égaux séparés par un autre groupe d'une longuenr différente ; dans 23 membres, deux groupes proportionnels ; dans 19, deux groupes presque égaux, l'un étant plus court que l'autre d'une syllabe, ou trois groupes dont le premier ou le troisième a une syllabe de moins que les deux autres. Parmi les 35 restants, certains sont trop courts pour qu'on puisse les sctionner en deux parties ; d'autres ont un dessin qui n'est pas dépourvu de charme : ils sont divisés en deux groupes et les deux nombres de syllabes que contiennent ces groupes sont deux nombres premiers qui se suivent immédiatement, 3 et 5, 5 et 7 ou 7 et 9 (1). En fin de compte, l'organisation du membre syllabique dans la prose de V. Hugo offre le plus souvent une agréable symétrie. Elle est en même temps très variée.

*
* *

Très variée aussi en est la *longueur*. Il a en moyenne 9 syllabes, comme chez J.-J. Rousseau et Chateaubriand (2). Sur 100 membres :

12	ont de	2 à 5 syll.
44	» «	6 à 9 »
29	» «	10 à 13 syll.
13	» »	14 à 17 »
2	» plus	de 17 »

(1) Ex. « Sur un pilori (5) ce spectacle était sublime (7). » (N. D. de P. VI, 4.

(2) Bien entendu, dans les passages que nous avons spécialement analysés.
Nous ne reviendrons plus sur cette observation.

Chez Rousseau :

15	m.	ont	de	2 à 6	syll.
48	»	»	»	6 à 9	»
25	»	»	»	10 à 13	»
9	»	»	»	14 à 17	»
3	»	plus	de	17	»

Chez Chateaubriand :

2	m.	ont	de	2 à 5	syll.
39	»	»	»	6 à 9	»
32	»	»	»	10 à 13	»
26	»	»	»	14 à 17	»
1	a	plus	de	17	»

Ajoutons quelques chiffres :

Dans	Burg Jargal	8	sont très courts	et	25	très long	;
»	N. D. de P.	10	»	»	18	»	;
»	les Mis.	14	»	»	10	»	;
»	Quatr. v. tr.	13	»	»	14	»	;

Nous appelons *très courts* ceux qui ont de 2 à 5 syllabes et *très longs* ceux qui en ont plus de 13. Il semble donc que V. Hugo, de 1819 à 1862, ait usé de plus en plus des premiers et de moins en moins des derniers.

Dans les	descr. poét.	9	sont très courts	et	15	très longs ;
»	» descr. emph.	12	»	»	17	»
»	» exposés d'idées	14	»	»	10	»

Il y a donc moins de membres exceptionnellement courts dans les descriptions poétiques que dans les autres passages, et moins de membres exceptionnellement longs dans les exposés d'idées.

D'un autre côté, chez V. Hugo, il n'y a guère plus de membres pairs (54 %) que de membres impairs (46 %). Cette proportion n'a guère varié dans ses romans, ni avec

le temps ni avec le genre du développement. Il y a un peu plus de membres pairs chez Chateaubriand (60 %), mais un peu moins chez Rousseau (50 %). Ce mélange du pair et de l'impair, qui donne de la variété au style de V. Hugo comme à celui de ses deux illustres prédécesseurs, est conforme aux traditions de la prose.

*
* *

La prose française avait, si l'on peut dire, des traditions syllabiques à l'époque de V. Hugo. Elle n'avait pas de traditions *rythmiques*, si l'on réserve au mot rythme le sens précis que nous lui réservons. Nous donnons ce nom à toutes les symétries d'élocution qui ont un caractère *temporel*, c'est-à-dire à celles qu'il est impossible de définir nettement sans faire intervenir la notion de durée : à celle des *accents rythmiques*, par exemple, puisqu'ils sont avant tout dans notre langue des « accents de durée » ; à celles des *mesures*, ou intervalles de temps « interaccentuels » ; à celles des *groupes rythmiques*, composés en principe d'une ou de plusieurs syllabes dites brèves c'est-à-dire de courte durée, et d'une syllabe longue, c'est-a-dire d'une durée sensiblement plus grande ; celles des *membres isochrones*, c'est-à-dire d'une durée théoriquement égale, etc.

Mais la science du rythme était bien peu avancée à l'époque où écrivait V. Hugo. Les trois volumes de l'abbé Scoppa (1), qui signalaient le jeu des accents dans la versification française, n'ont paru qu'en 1811, et il est peu probable que V. Hugo les ait lus. Il sait que le vers rançais se découpe en petits groupes syllabiques, et qu'il y en a quatre, ordinairement, dans l'alexandrin. Sait-il que ce sont aussi des groupes rythmiques, portant un accent sur leur syllabe finale, ou sur la pénultième lors-

(1) Abbé Scoppa : Les Vrais principes de la versification.

que leur finale est muette ? Rien ne nous le laisse supposer. Il juge sans doute de l'impression produite par le groupe syllabique, sans en discerner entièrement les causes. En tous cas, sa prose, comme celle de tout écrivain, a un rythme, qui peut être analysé.

Le jeu des accents rythmiques, en particulier, y présente à la fois beaucoup de variété et une régularité toujours satisfaisante, parfois plus remarquable encore que celle du syllabisme.

Par exemple, dans la description poétique de quatre-vingt-treize, sur 100 membres rythmiques :

33	ont	2	accents	;
42	»	3	»	;
22	»	4	»	;
3	»	5	»	;

55 membres sont pairs et 45 impairs : les pairs, c'est-à-dire les mieux équilibrés, sont donc un peu plus nombreux que les autres.

Le membre rythmique se confond généralement avec le membre syllabique. Cependant celui-ci se divise en deux membres rythmiques lorsque cette division est admise par le sens et qu'elle permet d'obtenir une meilleure disposition des symétries rythmiques. Ainsi les deux hémistiches de ce membre de seize syllabes.

On distinguait — confusément —
la ligne — indéfinie — des plaines.
N. D. de P. XI, 2.

paraissent contenir deux membres rythmiques ayant, le premier deux accents, l'autre trois. Mais un tel phénomène se produit rarement.

Dans la description emphatique de Quatre-vingt-treize, sur 100 membres :

17	ont	1	accent
26	»	2	»
37	»	3	»
13	»	4	»
7	»	5	»

39 membres sont pairs, 61 impairs.

Dans l'exposé d'idées :

7	membres	ont	1	accent	;
50	»	»	2	»	;
30	»	»	3	»	;
11	»	»	4	»	;
2	»	»	5	»	;

61 membres sont pairs et 39 impairs.

Le jeu des accents rythmiques est d'ailleurs aussi varié chez les prédécesseurs de V. Hugo. Dans la description poétique de Chateaubriand, sur 100 membres :

3	ont	1	accent	;
33	»	2	»	;
28	»	3	»	;
28	»	4	»	;
8	»	5	»	;

61 sont pairs et 39 impairs.

Il n'est pas rare non plus qu'il soit très réguliers. Il l'est par exemple dans ces quelques phrases du même passage (nous séparons par des tirets les groupes rythmiques, en rappelant qu'un accent signale la fin de chacun d'eux, et nous indiquons à droite le nombre des accents dans chaque membre, à gauche le nombre des syllabes) :

11 le jour — bleuâtre — et velouté — de la lune 4
11 descendait — dans les intervalles — des arbres 3

9 et poussait — des gerbes — de lumière.......... 3
13 jusque — dans l'épaisseur — des plus profondes — ténèbres 4
10 La rivière — qui coulait — à mes pieds 3
9 tour à tour — se perdait — dans le bois, 3
9 tour à tour — reparaissait — brillante 3
8 des constellations — de la nuit 2
8 qu'elle répétait — dans son sein. 2

Le rythme est même ici plus remarquable encore que le syllabisme et paraît suppléer à l'imperfection relative de celui-ci. C'est ce qui arrive très souvent chez V. Hugo notamment dans les exemples suivants :

10 Qu'on ajoute — vingt groupes — secondaires, 3
10 les filles — et les garçons — de service 3
8 courant — avec des brocs — en tête. 3
9 les joueurs —accroupis — sur les billes, 3
12 sur les mèrelles, — sur les dès, — sur les vachettes, 3
9 sur le jeu — passionné — du tringlet, 3
7 les querelles — dans un coin, 2
5 les baisers — dans l'autre, 2
11 et l'on aura — quelque idée — de cet ensemble, 3
sur lequel — vacillait — la clarté 3
14 d'un grand feu — flambant 2
12 qui faisait danser — sur les murs — du cabaret 3
10 mille ombres — démesurées — et grotesques. 3

N. D. de P. X, 3

7 Il amasse, — puis disperse ; 2
9 il accumule, — puis ensemence ; 2
6 il dévore, — puis crée. 2

Tr. de la M. 2° p. I, 5

9 Il est solide — dans la banquise, 2
6 liquide dans le flot, 2
6 fluide — dans la nuée, 2

7	invisible — dans le vent,	2
7	impalpable — dans l'effluve.	2

V. Hugo sait rythmer ses phrases aussi agréablement que Chateaubriand ; et ce n'est pas peu dire.

*
* *

Il sait aussi leur donner, avec la discrétion qu'exige la prose, le charme des *symétries phoniques*.

Elles sont de deux espèces. Les unes concernent les syllabes finales des membres syllabiques : ce sont principalement des *assonances* et des *rimes*. Les autres intéressent d'autres syllabes que ces finales : nous leur réserverons le nom d'allitérations. Nous insisterons peu, dans ce chapitre, sur les symétries phoniques, dont nous aurons surtout à parler dans les deux suivants.

Les théoriciens de la prose, à l'époque classique, condamnaient formellement les rimes en prose. Au dix-septième siècle, Bouhours, Th. Corneille et Vaugelas y voient des négligences impardonnables. Suivant ce dernier, il suffit de deux ou trois mots qui ont le même son pour rendre une période vicieuse. Andry et Richesource sont du même avis (1). Ch. de St-Paul conseille de varier les finales des membres de phrase (2) : « il est bon que les diverses parties de la période se terminent tantôt par des masculines, tantôt par des féminines ; pour écrire d'un style grave, on multiplie les terminaisons masculines, les féminines au contraire pour « rendre le style délicieux ».

Nos prosateurs du dix-septième siècle, du dix-huitième et du commencement du dix-neuvième observent ces principes, quelques-uns assez librement, V. Hugo les applique plus librement qu'aucun d'eux. Les rimes, asso-

(1) F. Brunot : op. cit. t. IV, 2e p. p. 1186.
(2) ibid. t. III, 2e p. p. 696.

nances et allitérations qui ne visent qu'à l'agrément sont moins rares dans sa prose que dans celle de ses prédécesseurs ; et, alors que d'ordinaire chez ceux-ci elles font l'effet de négligences, chez lui presque toujours elles semblent voulues (1) :

Voltaire n'en a pas moins fait Candide i
et n'en est pas moins
de tous les hommes qui se sont succédé é
dans la longue série de l'humanité, é
celui qui a le mieux eu le rire diabolique. i
N. D. de P. III, 2
Seulement ici, i
cette tour était la flèche la plus hardie, i
la plus ouvrée, é
la plus menuisée, é
la plus déchiquetée, é
qui ait jamais laissé voir le ciel el
à travers son cône de dentelles. el
ibid. III, 2.
puis tout à coup voyez, é
car il semble qu'en certains instants l'oreille aussi a sa vue,
voyez s'élever au même moment de chaque clocher é
comme une colonne de bruit, i
comme une fumée d'harmonie. i
ibid. III, 2
Puis elle se roula gracieusement sur les pieds de sa maî-
[tresse, esse
sollicitant un mot ou une caresse... esse
ibid. VIII, 1
Le pêne glissa a
et la porte tourna. a

(1) Nous indiquons, à côté de chaque membre syllabique, le son ou les sons de sa finale qui se trouvent répétés à la finale d'un autre membre.

Il n'y eut ni craquement, ni grincement, an
Cela se fit très doucement. an
Les Mis. 5° p. III, 7.

La rivière arrivait à ses pieds é
aveo le bruit d'un baiser. é
ibid. 9.

le Luxembourg, solitaire et dépeuplé, était charmant. an
Les quinconces et les parterres ère
s'envoyaient dans la lumière ère
des baumes et des éblouissements. an
ibid. 5° p. I, 16.

Parfois l'homophonie des finales est comme un jeu du poète, jeu qui éclaire son style d'un sourire discret :

Un gros chien,
assis sur sa queue, eu
regardait le feu. eu
N. D. de P. II, 6.

La sœur Perpétue était une forte religieuse,
de Malines près Pontoise, a
patoisant, psalmodiant, bougonnant, an
sucrant la tisane selon le bigotisme
ou l'hypocrisie du grabataire, ère
brusquant les malades, a
bourrue avec les mourants, an
leur jetant presque Dieu au visage, a
lapidant l'agonie avec des prières en colère, ère
hardie, honnête et rougeaude.
ibid. 1° p. VII, 1

C'était un vieux gentilhomme émigré, é
aveugle et ruiné, é
qui jouait de la flûte dans son grenier, é
pour se désennuyer. é
ibid. 2° VI, 5

Ce n'est point à l'insu de l'auteur et sans son autorisation, que ces assonances et rimes amusantes se sont insinuées dans son texte.

*
* *

Outre les rimes et les assonances, on remarque d'ordinaire dans la prose de V. Hugo, comme dans celle de quelques-uns de ses prédécesseurs, par exemple de J.-J. Rousseau, de Bernardin de St Pierre et de Chateaubriand, une certaine *alternance* très libre des finales masculines et féminines, auxquelles se mêlent des semi-féminines, (1) c'est-à-dire des finales terminées par une consonne sonore, mais non par un e muet :

Puis encore, de temps en temps,
cette masse de bruits sublimes s'entr'ouve
et donne passage à la strette de l'Ave-Maria,
qui éclate et pétille comme une aigrette d'étoiles.
N. D. de P. III, 2

Louis-Philippe sera classé
parmi les hommes éminents de son siècle,
et serait rangé
parmi les gouvernants les plus illustres de l'histoire,
s'il eût un peu aimé la gloire
et s'il eût eu le sentiment de ce qui est grand
au même degré que le sentiment de ce qui est utile.
Les Mis. 4° p. I, 3

La mer était déjà très haute,
la roche était cernée par le flot,
le retour n'était plus possible.
Tr. de la M. 1° p. IV, 7

---

(1) Nous ne parlons pas des fausses féminines en ée, ie, ue etc. qui pour nous se rapprochent trop des masculines pour former une classe à part.

Un escalier de bois pourri
trouant le plafond du hangar
menait en haut ;
échelle branlante
gravie bruyamment
par la femme chancelante
ibid. 1° p. V, 6

Le passage du vent dans les branches
mettaient en mouvement
l'ineffable silence nocturne.
ibid. 3° p. I, 2

Parfois on trouve une accumulation de finales masculines ; beaucoup plus souvent une série de féminines, celles-ci étant plus douces et plus agréables. C'est plus encore après V. Hugo qu'avant lui qu'on rencontre chez nos prosateurs des séries de ce genre ; elles sont déjà nombreuses, cependant, chez Chateaubriand, qui aime tant les molles cadences. Chez V. Hugo, lorsqu'une succession de féminines est interrompue par deux masculines, il n'est pas rare que celles-ci soient homophones :

Qu'on se figure une série de visages
présentant successivement toutes les formes géométriques,
depuis le triangle jusqu'au trapèze,
depuis le cône jusqu'au polyèdre ;
toutes les expressions humaines,
depuis la colère jusqu'à la luxure ;
tous les âges,
depuis les rides du nouveau-né jusqu'aux rides de la vieille
[moribonde ;
toutes les fantasmagories religieuses,
depuis Faune jusqu'à Belzébuth ;
tous les profils d'animaux au
depuis la gueule jusqu'au bec,

depuis la hure jusqu'au museau. au
N. D. de P. I, 5

Comment se fait-il que l'oiseau chante,
que la neige fonde,
que la rose s'ouvre,
que mai s'épanouisse
que l'aube blanchisse derrière les arbres noirs
au sommet frissonnant des collines ?
Les Mis. 4° p. V., 6

L'émeute est une sorte de trombe de l'atmosphère sociale
qui se forme brusquement an
dans de certaines conditions de température,
et qui dans son tournoiement, an
monte, court, tourne, arrache,
rase, écrase, démolit, déracine,
entraînant avec elle les grandes natures et les chétives,
l'homme fort et l'esprit faible,
le tronc d'arbre et le brin de paille.
ibid. 4° p. X, 1

Combien une période telle que celle-ci, où s'accumulent des masculines, contraste avec les précédentes !

Les convictions irritées,
les enthousiasmes aigris,
les indignations émues,
les instincts de guerre comprimés,
les jeunes courages exaltés,
les aveuglements généreux,
la curiosité, le goût du changement
la soif de l'inattendu
. . . .
tels sont les éléments de l'émeute.
ibid. 4° p. X, 1

La finale du dernier membre syllabique d'une phrase, lorsque celle-ci contient plus de deux membres, est en gé-

néral fort bien choisie. Souvent elle contraste avec les autres :

Les lignes solennelles de cette architecture,
l'attitude religieuse de tous les objets qui entouraient la [jeune fille,
les pensées pieuses et sereines
qui se dégageaient, pour ainsi dire, de toutes les pores de cette pierre, agissaient sur elle à son insu.

N. D. de P. IX, 4

Ou bien elle correspond à une ou plusieurs d'entre elles :

Une jeune destinée se levait magnifique,
et ce qui ajoutait à sa joie profonde,
il avait plein pouvoir sur cette destinée ;
encore un succès comme celui qu'il venait de voir,
et Cimourdain n'aurait qu'un mot à dire
pour que la république confiât à Gauvain une armée.

Quatr. v. tr. 3° p. II, 5

*
* *

Rassemblons maintenant les principaux résultats de nos premières recherches.

V. Hugo prosateur n'a pas négligé, nous l'avons vu, les symétries de simple agrément. Il leur a donné, conformément aux règles traditionnelles de la prose, de la régularité et de la variété. Il leur en a même donné beaucoup, avec un talent très personnel, et parfois avec plus de hardiesse que ses prédecesseurs.

A. Nous avons essayé de parvenir sur ce point à des constatations très précises, en étudiant un certain nombre de passages méthodiquement choisis des romans de V. Hugo. En voici quelques-unes :

1 — Dans les passages étudiés, la *phrase* est d'une ampleur très variée. Elle a en moyenne 23 syllabes elle en a

18 dans les développements de J. J. Rousseau que nous avons analysés, et 34 dans ceux de Chateaubriand). Elle est parfois longue, exceptionnellement très longue, volontiers courte et même très courte.

2 — Nous avons compté, sur 100 phrases ;

36 courtes, ayant de 13 à 24 syllabes (dans les dév. de J. J. R. 35, et dans ceux de Ch. 27 seulement).

29 très courtes, n'ayant que de 1 à 12 syllabes (chez J. J. R. 40 ; mais chez Ch. 0).

26 phr. n'ayant que 2 membres logiques (chez R. 28 ; chez Ch. 28).

48 phr. d'1 seul membre (chez R. 55 ; chez Ch. 26).

3 — Nous avons trouvé d'autre part :

7 phr. longues, ayant de 49 syll. à 84 (chez Ch. 18 mais chez R. 1 seulement). (1)

1 phr. très longue, c'est-à-dire ayant plus de 84 syll.. Il arrive qu'elle dépasse 200 syll. (chez R. ni chez Ch., aucune phrase très longue).

4 —Souvent des phrases voisines ont le même nombre de membres logiques.

5 — Très souvent, des *membres logiques* présentent une symétrie parfaite, étant semblablement placés et jouant exactement le même rôle. Cette dernière condition est facilement réalisée, parceque V. Hugo emploie beaucoup de membres indépendants (79 %) et beaucoup de membres coordonnés (41 %). (77 m. indépend. chez R, et 26 coord. — Il évite les sous-dépendants, qui risquent, en se multipliant, d'enchevêtrer la phrase (1 % environ).

B — En ce qui concerne le *syllabisme* nous sommes arrivés à des constatations analogues.

1. Deux phrases voisines ont souvent, chez V. Hugo, le même, ou à peu près le même nombre de syllabes.

---

(1) Ajoutons que chez V. H. 5 phr. sur 100 ont plus de 4 membres logiques (9,6 chez Chateaubriand ; 0 chez Rousseau).

2. — Le nombre des membres syllabiques qui *correspondent exactement* à un ou plusieurs membres voisins, c'est-à-dire qui leur sont égaux, est de 69 % : il est donc considérable. Il l'est moins dans les passages analysés de Chateaubriand et de Rousseau (63 et 62 %).

3. — Celui des membres syllabiques « individuellement » *équilibrés* d'une manière très satisfaisante est également fort important. Il est de 65 %. Il est un peu moindre, cependant que chez Rousseau, et surtout que chez Chateaubriand (76 et 78 %)

4. — Celui des membres syllabiques *très longs* c'est-à-dire qui ont plus de 13 syllabes est de 14 % (12, chez Rousseau ; 27, chez Chateaubriand) ; celui des membres syllabiques *très courts*, c'est-à-dire qui ont de 2 à 5 syllabes, est de 12 % (15, chez R ; 2 seulement chez Ch.). En somme, la longueur du membre syllabique varie beaucoup dans les romans de V. Hugo.

C. — Le jeu des *accents rythmiques* y est souvent plus régulier encore que celui des symétries syllabiques, si bien qu'il paraît suppléer, en quelque sorte, à l'imperfection relative de celui-ci.

D. — Quant aux *symétries phoniques*, elles y donnent lieu aux trois remarques suivantes :

1. — V. Hugo emploie plus hardiment que nos prosateurs ne l'avaient encore fait les rimes et assonances de simple agrément.

2. — Comme certains d'entre eux, il aime à faire alterner librement les terminaisons féminines et les masculines, à la fin des membres syllabiques.

3. — Parfois, il accumule des masculines ; très souvent des féminines.

E. — La prose de V. Hugo s'est d'ailleurs *adaptée* aux divers genres de développements, et l'on peut, d'après nos analyses, décrire ainsi cette adaptation :

1° Le nombre de phrases courtes et très courtes est plus

grand dans les exposés d'idées que dans les descriptions poétiques et emphatiques ; celui des très longues est nul dans les descriptions poétiques ; et celui des longues y est plus petit que dans les autres passages. C'est dans les descriptions emphatiques que la phrase est le plus longue en moyenne ; elle est un peu plus longue dans les exposés d'idées que dans les descriptions poétiques. L'emphase paraît avoir quelque influence sur son étendue.

2° Le nombre des membres indépendants est un peu plus grand dans les descriptions poétiques que dans les exposés d'idées, et dans ceux-ci que dans les descriptions emphatiques.

3° Les membres syllabiques très longs sont particulièrement rares dans les exposés, et les membres très courts dans les descriptions poétiques.

F. — d'autre part, la prose de V. Hugo semble avoir *évolué* dans ses romans de la manière suivante :

1° Le nombre des phrases courtes a augmenté graduellement, celui des longues et très longues a diminué de 1819 à 1862. Puis les longues sont devenues un peu plus fréquentes et les très courtes un peu plus rares, tandis que les très longues restaient stationnaires et que les courtes continuaient leur progression. En moyenne, la phrase s'est accourcie de plus en plus jusqu'en 1862, après cette date elle n'a guère changé de volume.

2° Le nombre des membres logiques indépendants et celui des coordonnés ont un peu augmenté de 1831 à 1862.

3° Celui des membres syllabiques très courts a grandi progressivement et celui des très longs s'est amoindri de 1819 à 1862 ; en 1874, on constate que le premier s'est légèrement abaissé et le dernier sensiblement relevé.

4° Celui des membres syllabiques exactement correspondants est plus considérable en 1874 qu'en 1831 et qu'en 1862.

5° Celui des membres très bien équilibrés a diminué

de 1819 à 1831 : puis il est resté stationnaire ; enfin il a légèrement augmenté de 1862 à 1874.

En somme, au cours de cette évolution, les tendances originales de la prose de V. Hugo se sont, en général, manifestées de plus en plus jusqu'en 1862. Après cette date, certaines d'entre elles ont cessé de se renforcer ; d'autres semblent s'être affaiblies.

Originale, cette prose l'est assurément, même si l'on n'en considére que les symétries de simple agrément. Les renseignements précis que nous venons d'enregistrer nous permettent déjà de l'affirmer en connaissance de cause. Mais nous en jugerons mieux encore par la suite, lorsque nous en aurons étudié les symétries expressives et les symétries de soulignement.

SECONDE PARTIE

Les symétries expressives

Aucun prosateur français, antérieur à V. Hugo n'a pratiqué aussi souvent, ni poussé aussi loin que lui, l'art des symétries expressives. Il le pratique presque toujours très consciemment et même d'une manière systématique Il excelle à nous suggérer des idées, des sentiments et surtout des sensations au moyen de symétries syllabiques rythmiques ou phoniques.

Il sait donner au membre logique, au membre syllabique ou à un système de membres une longueur expressive.

Ce procédé n'était pas inconnu de nos classiques. La Bruyère, à l'occasion, en tire un bon parti, par exemple, lorsqu'il veut peindre l'ascension du financier, lente d'abord, puis de plus en plus rapide (1). Il en est de même de nos écrivains du dix-huitième siècle, qui ont profité de ses leçons.

V. Hugo l'emploie souvent, avec une habileté qui n'est sans doute pas inconsciente. S'il compose un jour une période de 1364 syllabes, c'est pour faire le portrait d'un roi des Français, qu'il considère d'ailleurs comme « un des hommes éminents de ce siècle » (2).

(1) Caractères, VI. 15.
(2) Les Mis. 4° p. I, 3.

Ce n'est pas trop de 158 syllabes, pour représenter la charge héroïque de nos cuirassiers pendant la bataille de Waterloo (1).

Ce n'est pas trop de 212, pour faire entendre, symphonie grandiose, avec les dix mille voix des cloches parisiennes, chantant au lever du jour, celles du peuple de Paris, du fleuve, du vent et de quatre forêts :

Prêtez donc l'oreille à ce tutti de clochers, répandez sur l'ensemble, le murmure d'un demi-million d'hommes, la plainte éternelle du fleuve, les souffles infinis du vent, le quatuor grave et lointain des quatre forêts disposées sur les collines de l'horizon, comme d'immenses buffets d'orgue, éteignez-y ainsi que dans une demi-teinte tout ce que le carillon central aurait de trop rauque et de trop aigu et dites, si vous connaissez au monde quelque chose de plus riche, de plus joyeux, de plus doré, de plus éblouissant que ce tumulte de cloches et de sonneries ; que cette fournaise de musique ; que ces dix mille voix d'airain chantant à la fois dans des flûtes de pierre hautes de trois cents pieds ; que cette cité qui n'est plus qu'un orchestre ; que cette symphonie qui fait le bruit d'une tempête.

N. D. de P. III, 2

Ici l'on trouve une succession de membres (2) courts, pour exprimer l'animation d'une salle d'auberge :

On y fumait,
on y buvait,
on y jouait,
on y riait,

Les Misér. 3° p. IV, 1

---

(1) ibid. 2° p. I, 9.

(2) Nous comptons ici le nombre des syll. des membres logiques.

la traversée rapide d'une série d'obstacles :

enjambant maint ruisseau,
traversant mainte ruelle,
maint cul de sac,
maint carrefour...
N. D. de P. II. 6

et en général d'une grande activité :

Il allait et venait,
il frappait des mains,
il courait d'une corde à l'autre..
N. D. de P. VII, 3
L'homme suit sa route,
va devant lui,
appuie sur la terre,
tâche de se rapprocher de la côte,
Les Mis. 5° p. III, 5

Ailleurs des membres d'une grande ampleur pour peindre une course prolongée :

Après avoir couru à toutes jambes pendant
quelque temps, sans savoir où... 20 syll.
N. D. de P. II, 6

un labyrinthe dont on n'aperçoit pas la fin :

Le regard se perdait longtemps à toute profondeur
dans ce labyrinthe... 19 »
ibid. III, 2

la persistance éternelle d'une loi :

Elle se développe éternellement sur le sol
selon la même loi, 20
ibid. III, 1

le lent passage d'une foule :

çà et là, dans sa longueur,
rampaient je ne sais quelles masses vagues
et informes, 14

se dirigeant toutes vers la lueur qui vacillait
au bout de la rue, 19
comme ces lourds insectes
qui se traînent la nuit de brin d'herbe
en brin d'herbe vers un feu de pâtre. 18
ibid, II, 6

un défilé :

une longue procession de prêtres en chasubles
et de diacres en dalmatiques, 22
qui venait gravement et en psalmodiant
vers la condamnée, 16
se développa à sa vue et aux yeux de la foule. 14
ibid. VIII, 6

ou encore la violence d'un ouragan :

Il vient une heure pourtant 7
où la rafale brise comme une paille
cette vergue de soixante pieds de long, 23
où le vent ploie comme un jonc
ce mât de quatre cent pieds de haut, 16
où cette ancre qui pèse dix milliers
se tord dans la gueule de la vague 19
comme l'hameçon d'un pêcheur
dans la mâchoire d'un brochet, 16
où ces canons monstrueux
poussent des rugissements plaintifs et inutiles, 20
que l'ouragan emporte dans le vide et dans la nuit, 14
où toute cette puissance et toute cette majesté
s'abîment dans une puissance et dans une
majesté supérieures. 31
Les Mis. 2° p. 1, 3

Ailleurs, l'étendue des membres change brusquement, pour faire ressortir la fin inattendue d'une course folle :

En ce moment, une mouche étourdie 10
qui cherchait le soleil de mars 8

vint se jeter à travers ce filet 10
et s'y englua. 5
N. D. de P. VII, 5

ou la faiblesse matérielle et l'énergie morale de quelques soldats en face des canons ennemis :

sous les feux convergents de l'artillerie ennemie
victorieuse, 17

sous une effroyable densité de projectiles, 13
ce carré luttait. 5
Les Mis. 2° p. I, 14

Elle change au contraire graduellement pour montrer un état d'âme progressif :

Hier, c'était l'appétit, 7
aujourd'hui c'est la plénitude, 8
demain ce sera la satiété. 9
ibid. 4° p. I, 2

l'enlizement :

(une main sort)
troue la surface de la grève 8
remue et s'agite, 5
et disparaît. 4
ibid. 5° p. III, 5

ou bien encore la tempête de l'artillerie se calmant peu à peu.

Il y eut parmi les vainqueurs
une sorte de terreur sacrée
autour de ces mourants sublimes, 25
et l'artillerie anglaise, 7
reprenant haleine, 5
fit silence. 3
ibid. 2° p. I, 14.

Dans les deux derniers exemples, le rythme accentuel renforce l'effet produit par le syllabisme. La phrase s'achève par trois membres rythmiques : le premier a trois accents ; le second n'en a que deux ; le troisième n'en a qu'un.

*
* *

D'ailleurs, si V. Hugo manie excellemment le syllabisme expressif, il use du *rythme expressif* avec une babileté presque égale, bien que moins consciente.

Il sait, au moyen de trois ou quatre groupes rythmiques parfaitement égaux, nous donner l'impression, soit de l'immobilité :

à jamais — enchaînée — au rocher — de la nuit...
Les Mis. 4° p. VII, 2

soit d'un mouvement régulier, lent ou rapide :

l'archidia — cre montait — l'escalier — de la tour...
N. D. de P. VII, 1

Les progrès lents — et réguliers — du jour naissant.
Tr. de la M. 2° p. I, 1

Les soldats — avançaient — pas à pas — en silence...
Quatr. v. tr. 1° p. I.

C'était — l'antique — enclume — de pierre... (1)
Tr. de la M. 2° p. I, 10

On eût dit — deux marteaux — alternant.
Quatr. v. tr. 1° p. II, 5

Les enfants — le suivaient — en riant.
Les Mis. 5° p. VIII, 4

le même être — envolé — et planant.
ibid. 3° p. I, 3

Son âme — s'envolait — dans l'azur

(1) Nous ne comptons pas une syllabe muette à la fin d'un groupe rythmique, sauf quand la diction normale permet de la joindre au groupe suivant :

avec des ailes — de dentelles — de Malines.
ibid. 5° p. V, 6
la poussiè — re des champs —
envolée — du plateau — de bruyères...
Quatr. v-tr. 3° p. III, 4.

*
* *

Mais c'est aux *symétries phoniques* que V. Hugo a surtout recours pour nous communiquer des impressions.

Chez lui, telle rime ou telle assonance, qui en apparence n'est qu'un agréable jeu, a en réalité une signification précise.

Elle évoque, par exemple, l'idée d'une loi immuable :

Et ce sera toujours ainsi,
tant qu'il y aura des seigneurs dans les seigneuries,
des bourgeois dans les bourgs,
et des paysans dans les pays.
N. D. de P. 2° p. X, 5.

d'un engrenage où l'on est pris :

On va, on vient, on rêve, on parle, on rit.
Tout à coup on se sent saisi.
C'est fini.
Le rouage vous tient, le regard vous a pris.
Les Mis. 3° p. VI, 7.

d'une vie pénible et monotone :

Plus d'une nudité
traînait sur le pavé ;
ils se couchaient éreintés,
ils se levaient ankylosés.
Tr. de la M. 1° p. V, 6.

d'une accumulation de maux :

Dans ce pays en pleine guerre,
en pleine conflagration,

en pleine combustion,
où tous les hommes n'avaient qu'une affaire,
la dévastation...
Quatr. v. tr. 3° p. II, 6.

d'un effort tenace :

Il se dressa, il se tordit,
et s'enracina avec une sorte de furie
sur ce point d'appui.
Les Mis. 5° p. III, 6.

enfin de plusieurs façons d'agir intimement liées :

On rêve des fautes imaginaires,
On rêve des purifications imaginaires,
et l'on fait faire le nettoyage de sa conscience
par l'ombre du balai des sorcières.
Tr. de la M. 1° p. V, 4.

Nous n'avons remarqué chez aucun des prédécesseurs de V. Hugo cet emploi de la rime expressive en prose. C'est, selon nous, une innovation.

*
* *

Plus souvent encore que la rime, l'*allitération* est chez lui expressive.

L'allitération expressive n'est pas rare chez nos poètes classiques. Au dix-septième siècle, elle apparaît en bien des endroits dans les vers de Corneille, de Racine, de La Fontaine, et surtout de Boileau ; au dix-huitième, dans les poésies descriptives d'un Delille, d'un St Lambert et d'un Roucher. Par contre, on ne la rencontre que de loin en loin chez nos prosateurs. Au début du dix-neuvième, Chateaubriand en offre peu d'exemples (1). V. Hugo a

(1) Citons celui-ci : « Quelles voix inconnues, quand les vents viennent à s'élever ! » (Géa. du Çhr. 2. p) V,). L'auteur répète la consonne V.

donc innové en lui donnant un rôle assez considérable dans sa prose.

Il en trouvait la théorie esquissée jusqu'à un certain point dans la littérature des siècles précédents, notamment dans un poème curieux de M. de Piis, secrétaire du comte d'Artois, intitulé « l'Harmonie imitative de la langue française », poème qui parut en 1785. V. Hugo le lut sans doute, car il semble en avoir conservé au moins quelques réminiscences. Par exemple, de Piis avait écrit (v. 31, 32) :

Les rebonds des boulets, le sifflement des balles,
Les bombes, les canons, les tambours, les cymbales...

V. Hugo écrit dans les Châtiments (II, 7) ;

Les tambours, les obus, les bombes, les cymbales,..

Quoi qu'il en soit, les principes qu'il applique avaient été suivis et en partie formulés par de Piis. On peut les résumer ainsi :

1° La répétition d'un son (ou de plusieurs) donne l'impression de la répétition ou de la prolongation d'un phénomène.

2° De plus, les sons les plus remarqués d'un mot ont souvent quelque rapport avec le sens de celui-ci ; en tous cas, leur répétition fait ressortir ce mot.

3° Enfin chaque son de langage a naturellement une valeur expressive. Or la répétition d'un son expressif en augmente l'effet.

Parfois le choix du son ne paraît pas avoir une grande importance ; c'est la répétition du son qui importe. Le poète nous présente une ou plusieurs lignes continues : (1).

le profil gothique de ce vieux Paris, (i)
N. D. de P. III, 2

---

(1) Nous indiquons, à côté des phrases, les sons répétés.

C'était un long cordon de maisons... (on)
ibid.

Indépendamment de ces deux vues principales, diamétrales,
perçant Paris de part en part... (p. r)
ibid. III, 3

des vibrations musicales qui se propagent :
le chant intérieur des églises,
qui transpire à travers les pores vibrants de leurs
voûtes (p. v)
ibid. III, 2

l'extension des ombres, le soir :
Aux grandes ombres qui tombaient de toutes parts
à larges pans... (b, p)
ibid. IX, 1

une série de nécessités patiemment subies :
Il s'était laissé mener et pousser, (é)
porter, jucher, lier et relier, (é)
ibid, VI. 4.

une suite d'efforts pénibles :
Il s'était remis à vider la cale,
mais ses bras à bout d'efforts,
pouvaient à peine soulever la pelle pleine d'eau. (p)
Tr. de la M.. 2° p. IV, 6

La plage est sous ses pieds comme de la poix. (p)
Les Mis. 5° p. III, 5

la démarche d'un boîteux :
alors il se leva et se retira (a)
en boîtant lentement..... (an)
N. D. de P. 2° p. IX, 9

des mouvements alternatifs :
Les oiseaux répercutaient tous ses mouvements,
reculant, puis se ruant, (r, u, an)
effarouchés et acharnés, (é)
L'H. qui rit : 1° p. I, 6

des rues enchevêtrées :

le réseau dédaléen des rues de Paris. (r. d)
N. D. de P. III, 2
un tricot inextricable (trik)
des rues bizarrement brouillées. (r, b)
ibid.

*
* *

Dans ses phases, seule la répétition paraît avoir une signification. Par contre, dans les suivantes elle ne sert guère qu'à mettre en relief un mot important ; le mot *tordus*.

Ce lit de cuir où s'étaient tordus tant de misérables..(t.r.d.)
ibid.

le mot *tourmenteur* :

Pierre Torterue le tourmenteur juré. (t, r)
ibid. VIII, 2
» *effrontément* :
une jeune fillle fort effrontément... (f, r, t)
ibid. IX, 1
» *précipitamment* :
Claude Frollo avait repris précipitamment la clef.. (p. r)
ibid. VIII, 2
» *brute* :
cette brute de bronze. (br)
Quatr. v. tr. 1° p. II, 4
» *fraîcheur* ;
la charmante fraîcheur des feuilles... (f, r, ch)
ibid. 1° p. I

*
* *

Dans l'immense majorité des cas, le son répété a une valeur expressive en même temps que sa répétition. Il

exprime, tantôt des phénomènes continus qui se prolongent plus ou moins, tantôt des phénomènes intermittents :

Voici des phénomènes intermittents :
les bonds capricieux d'une libellule :

quelque *b*elle demoiselle verte ou *bl*eue, (b)
*b*risant son vol à angles *br*usques, (br)
et *b*aisant le *b*out de toutes les *br*anches. (b)
N. D. de P. III, 7.

les chocs d'un front sur une dalle :

et son front frappa la dalle : (fr)
avec le bruit d'une pierre sur une pierre. (p)
ibid, VI, 3.

ceux d'un bélier sur une muraille :

avec la précision d'un bélier de bronze qui ouvre une [brèche... (b).
Les Mis. 2° p. I, 9.

les coups de bec des poules qui cherchent leur nourriture

Des poules y éparpillent du bec la poussière. (p).
ibid. 2° p. I, 2.

ceux des oiseaux grimpeurs sur l'écorce des arbres :

de petits coups de bec dans les trous de l'écorce. (k).
ibid. 5° p. I, 16.

les pas d'un éléphant :

une sorte d'éléphant prodigieux
qui soufflait et marchait avec ses piliers pour pieds... (p).
N.-D. de P. IX, 1.

ceux d'un homme :

Le roi se mit à marcher lentement... (m).
ibid. X.

les heurts des têtes qui se rencontrent :

les têtes s'entreheurtaient... (t).
Les Mis. 4° p. III, 8.

ceux des squelettes suspendus à un gibet :

Il crut entendre s'entreheurter dans l'ombre (t. d).
le trousseau des squelettes de Montfaucon. (t. d).
N. D. de P. IX, 1.

les tâtonnements d'un homme égaré :
après avoir tâtonné longtemps dans la ténébreuse spi-
[rale... (t).
ibid. III, 2

les bonds des chevaux qui se cabrent :
la tête de colonne des cuirassiers (k).
se cabra avec une clameur effroyable. (k).
Les Mis. 2° p. I, 9.

ceux de la cognée qui s'abat sur un chêne :
Ces paroles tombaient l'une après l'autre,
lentement, gravement,
avec une sorte de mesure inexorable,
comme des coups de cognée sur un chêne. (k)
Quatre v. tr. 1° p. II, 5

les mouvements de la mer :

C'était la mer montante (m)
qui entrait dans les caves de l'écueil (k)
avec un bruit de coup de canon (k)
Tr. de la M. 2° p. T, 8
Le bercement de la mer était menaçant. (m)
Quatre v. tr. 1° p. II, 5
La mer, c'est l'immense misère (m)
Les Mis. 2° p. II, 8
De grosses vagues venaient baiser les plaies
béantes de la corvette, baisers redoutables. (v, b)
Quatre v. tr. 1° p. II, 5

ceux des rames :

Quelques marins la montaient (m)
ramant vigoureusement (m)
Tr. de la M. 1° p. V, 8

les sursauts des gonds :

les gonds à chaque secousse
sautaient en sursaut sur leurs pitons... (s)
N. D. de P. X, 4

des éclats de rire :

De temps en temps, (t, an)
elle entendait le rire éclatant (t, an)
la voix bruyante de Quasimodo à son oreille...
N. D. de P. IX, 2

des bruits sourds qui retentissent et s'éteignent peu à peu :

En même temps le retentissement intermittent (an)
de la hampe ferrée des hallebardes des Suisses,
mourant peu à peu sous les entre-colonnements
de la nef, (an)
faisait l'effet d'un marteau d'horloge
sonnant la dernière heure de la condamnée.
ibid. VIII, 6

Voici maintenant des phénomènes *continus* :
un silence prolongé :

Silence compatible avec mille musiques... (e muet)
Les Mis. 5° p. I, 16
l'ineffable silence nocturne. (e muet)
Tr. de la M. 3° p. I, 2
Les soldats avançaient pas à pas en silence,(an)
en écartant doucement les broussailles. (an)
Quatr. v. tr. 1° p. I

les vibrations des cloches :

La vieille église,
toute vibrante et toute sonore, (e muet)
était dans une perpétuelle joie de cloches (e muet)
N. D. de P. VII, 3

le tremblement du feuillage :

On avait autour de soi une tremblante muraille
de branches... (e muet)
Quatr. v. tr. 1° p. I

un bourdonnement :

ce petit tourbillon sifflant et bourdonnant (voy. nasales)
N. D. de P. II, 7

un grondement :

l'on entendit gronder les profondes cavités de l'édifice
[voy. nasal.)
ibid. X, 4

un pétillement :

le pétillement continu de la pluie de plomb sur le pavé.
[(p, l)
ibid. X, 3

un sourire :

Il se prit à sourire d'un sourire horrible. (r, i)
ibid. VIII, 6

un rire :

Un fou rire s'empara du jeune drôle... (r)
ibid. I, 3

un roulement :

Un tombereau traîné d'un fort limonier normand... (r)
ibid. VIII, 6

le roulement forcené de la charrette... (r)
Les Mis, 4° p. XV, 4

Quelque chose comme un tonnerre
roulant sur un tremblement de terre. (r)
Quatr. v. tr. 1° p. II, 4

des objets en fer qui résonnent :

un tas sonore de chaudières de fer... (r)
Les Mis. 4° p. III, 8

un grand bruit d'armes et de ferrailles (r)
N. D. de P. X, 3

un grincement :

En même temps la lourde ferrure cria, (r)
la trappe grinça sur ses gonds rouillés... (r)
ibid. VIII, 3

le grincement des grilles sur leurs gonds (g, r)
Mis 4° p. VI, 3

un râle :

Ici le prêtre s'arrêta, r
et la prisonnière entendit sortir de sa poitrine r
des soupirs qui faisaient un bruit de râle et d'arrache-
[ment. r
N. D. de P. VIII, 3

la rugosité d'une corde :

une grosse corde grise et rugueuse g, r
qui écorchait ses fragiles clavicules... r
ibid. VIII, 6

la montée du soleil dans l'espace :

le soleil sortait superbement s
de cette vaste rondeur bleue.
Tr. de la M. 2° p. I, 2

le rampement d'un serpent :

On eût dit un serpent qui la suivait. s
N. D. de P, VIII,6

un souffle :

L'immense souffle reste immense et se fait aigu. s
Tr. de la M. 2° p. I,4

Il semblait qu'un souffle scélérat attisait ce bûcher s
Quatr. v. tr. 3e p. V, 1

un frisson :

tout à coup je frissonnai d'épouvante
je sentis que le sort me saisissait. s
N. D. de P. VIII, 3

un peu de chevelure frissonne au-dessus du sable... s
Mis. p. I; 20

l'action du vent :
le vent avait fait du navire ce qu'il avait voulu... v

le flottement du navire :
le navire qui va où il veut...
Mis 3e p. I, 6

l'écoulement d'une larme :
une larme roulait dans l'œil du sonneur... l, r
N. D. de P. IX, 3

l'entrée des rayons de la lune :
La nuit, la lune lugubre entre là. l
Tr. de la M. 1e p. V, 4

l'envolement d'un souper :
le souper s'en allait en belle flamme blanche l
N. D. de P. II, 7

la diffusion des parfums :
(les jardins et les prairies)
fument de tous leurs parfums à la fois. f
Mis. 5e p. I, 16

le glissement des limaces :
les longs rubans des limaces l, r
Mis. 4e p. III, 3

le fourmillement d'une foule :
La foule fourmillait autour d'elle. f, r
N. D. de P. VII, 2
Un effrayant fourmillement se fit sous les arbres. f. r
Quatr. v. tr. 1e p. IV, 5

le grattement d'une plume sur le papier :
Au-dessous se tenait le greffier griffonnant. g, r, f
N. D. de P. VI, 1

une physionomie qui inspire peu de confiance : (1)

L'ombre qu'ils ont dans le regard les dénonce. on
Mis 1e p. IV, 2

l'arrivée soudaine à une vérité :

Une précipitation à pic d'un peuple dans la vérité. p.
ibid. 3e p. IV, 1

*
* *

Comme il est facile de s'en rendre compte par les nombreuses citations que nous avons faites, V. Hugo a usé assez largement de l'allitération expressive, alors que les prosateurs français qui l'avaient précédé s'en étaient très peu servis.

Il s'y est exercé de bonne heure, bien qu'il ait d'abord poursuivi plutôt la couleur et l'harmonie du style, comme Chateaubriand, que les symétries phoniques. Il écrit, par exemple, dans Burg-Jargal :

Les débris tombèrent dans l'abîme, b, r.
en battant les rocs d'un bruit épouvantable. b, r.
XXIV

Les uns se frappaient la poitrine, p.
les autres heurtaient leurs massues et leurs sabres. t, s.
XXIX

Les guitares, les tamtams, les tambours... t.
XXIX

Mais c'est surtout à partir de 1831 que les allitérations expressives se multiplient dans ses romans. Hâtons-nous d'ajouter qu'elles n'y sont jamais prodiguées d'une manière choquante, et qu'elles n'y sont jamais déplacées.

On les trouve surtout dans les passages descriptifs ou

(1) La voyelle nasale on suggère l'impression de l'ombre et de tout ce qui y ressemble.

narratifs où V. Hugo s'attache à montrer les caractères ou la beauté de certaines personnes ou de certaines choses. Et là même, elles sont beaucoup moins nombreuses que dans les passages analogues de ses poèmes.

*
* *

Un ou deux rythmiciens, notamment Mr M. Grammont (1), ont étudié plusieurs sortes de symétries expressives dans les vers de V. Hugo : nous avons pensé qu'il serait utile de les étudier toutes, et de les examiner dans sa prose ; de là le chapitre qu'on vient de lire.

Rappelons les principales constatations que nous avons pu faire au cours de ce chapitre :

1° V. Hugo prosateur sait donner opportunément à ses phrases et à ses membres de phrases (notamment aux membres logiques) une longueur plus ou moins grande, selon l'impression qu'il veut produire ; il la leur donne sans doute consciemment, non sans profiter des leçons qu'il a demandées à quelques-uns de ses prédécesseurs.

2° Il sait aussi peindre par le rythme, bien qu'il ne semble pas distinguer nettement le rythme proprement dit du syllabisme. Il est difficile de dire dans quelle mesure il le fait avec réflexion.

3° Par contre, il pratique d'une manière évidemment consciente, et même systématique, l'art des symétries phoniques expressives. S'il ne l'a pas inventé, il l'a notablement perfectionné, et surtout, dès 1831, il lui a attribué dans ses romans un rôle, variable selon le genre des développements, mais plus important que celui qu'il avait joué jusqu'alors dans notre prose. Il y a usé de la rime et de l'assonance expressives, ce qui était une nouveauté ;

(1) Le Vers français, etc. (1904) : Petit tr. de Versif. fr. (1908).

et, ce qui en était une autre, il y a, discrètement mais hardiment, multiplié les allitérations suggestives.

Bref, il nous apparaît ici, sinon comme un chef d'école qui rompt avec un principe respecté avant lui, du moins comme un novateur et un artiste original.

TROISIÈME PARTIE

Les symétries de soulignement

Les symétries expressives peuvent être qualifiées de poétiques, bien que l'éloquence ne les exclue pas. Les symétries de soulignement ont, au contraire, un caractère oratoire assez marqué, bien que la poésie ne les bannisse pas. Il est vrai qu'on en peut distinguer deux grandes classes, et que si l'une est particulièrement chère aux orateurs (ajoutons : et aux auteurs de maximes morales) l'autre est particulièrement familière aux poètes. Quant à V. Hugo, il a usé de celle-ci, et surtout de celle-là dans sa prose, plus qu'aucun de nos prosateurs ne l'avait encore fait, et il pousse l'art du soulignement plus loin qu'aucun d'eux ne l'avait encore poussé.

*
* *

Un premier procédé de soulignement, connu déjà de nos classiques, consiste à donner un volume inégal à la *protase* et à l'*apodose* d'une phrase, de manière à les faire contraster fortement. V. Hugo l'utilise en beaucoup d'endroits.

Ici, c'est seulement le nombre des « divisions logiques élémentaires » qui est très différent dans la protase et dans l'apodose (1) :

(1) Nous séparons par un tiret les deux « demi-phrases ».

Elle entendait le grossissement du bruit des trois mille chevaux, le frappement alternatif et symétrique des sabots au grand trot, le froissement des cuirasses, le cliquetis des sabres, — et une sorte de grand souffle farouche.

Mis. 2° p. I, 9.

Dans ce vallon funeste, au pied de cette pente gravie par les cuirassiers, inondée maintenant par les masses anglaises, sous les feux convergents de l'artillerie ennemies victorieuse, sous une effroyable densité de projectiles, — ce carré luttait.

Mis. 2° p. I, 14.

Le Vendéen chez lui — est contrebandier, laboureur, soldat, pâtre, braconnier, franc-tireur, chevrier, sonneur de cloches, paysan, espion, assassin, sacristain, bête des bois.

Quatr. v. tr. 3° p. I, 6.

Ailleurs, c'est à la fois celui des divisions élémentaires et celui des membres logiques. »

La messe de minuit était dite, le réveillon était fini. les buveurs s'en étaient allés, le cabaret était fermé, la salle basse était déserte, le feu s'était éteint, — l'étranger était toujours à la même place et dans la même posture.

Mis. 2° p. III, 8.

Si quelque chose est effroyable, s'il existe une réalité qui dépasse le rêve, — c'est ceci : vivre, voir le soleil, être en pleine possession de la force virile, avoir la santé et la joie, rire vaillamment, courir vers une gloire qu'on a devant soi, éblouissante, se sentir dans la poitrine un poumon qui respire, un cœur qui bat, une volonté qui raisonne, parler, penser, espérer, aimer, avoir une mère, avoir une femme, avoir des enfants, avoir la lumière, et tout à coup, le temps d'un cri, en moins d'une minute, s'effrondrer dans un abîme, tomber, rouler, écraser, être

écrasé, voir des épis de blé, des fleurs, des feuilles, des branches, ne pouvoir se retenir à rien, sentir son sabre inutile, des hommes sous soi, des chevaux sur soi, se débattre en vain, les os brisés par quelque ruade dans les ténèbres, sentir un talon qui vous fait jaillir les yeux, mordre avec rage des fers de chevaux, étouffer, hurler, se tordre, être là-dessous, et se dire : tout à l'heure, j'étais un vivant !

Mis. 2° p. I, 19.

Tantôt la protase a moins d'étendue que l'apodose, tantôt (le plus souvent) c'est le contraire qui a lieu. De toute manière le procédé, employé sans doute consciemment par l'auteur, lui permet d'obtenir un contraste frappant.

*
* *

Il aime aussi à mettre en relief le *parallélisme des idées* au moyen du *parallélisme grammatical.*

Mais ici quelques explications s'imposent. Deux idées sont parallèles, lorqu'elles sont comparables, et se trouvent à des places comparables soit dans une même phrase, soit dans deux phrases différentes. L'idée de faim et celle de soif réalisent ces deux conditions dans la phrase suivante :

Leur faim est ennemie de ma soif,

Mis. 2° p. VIII,4

Il y a parallélisme grammatical, lorsque des mots ou groupes de mots de même nature grammaticale sont situés semblablement. Il en est ainsi des mots *but* et *moyen* *salut* et *sacrifice*, dans cet autre exemple :

Pour but, le salut ; pour moyen le sacrifice.

Mis. 2° p. VII, 7

Ces deux genres de parallélisme sont relativement indépendants l'un de l'autre. Mais un écrivain a souvent intérêt à les combiner, et V. Hugo le fait ordinairement :

Il obtient ainsi ce qu'on pourrait appeler le *parallélisme accusé*. Le parallélisme des idées peut d'ailleurs être accusé, comme nous le verrons, par d'autres genres de symétries

Le parallélisme des idées est non seulement un procédé du langage populaire, mais encore un ornement du style dans toutes les littératures, depuis la plus haute antiquité. Il semble même qu'il ait été un principe de versification chez les Chinois, chez les Arabes et chez les Hébreux. Chez ces derniers, il s'associait, semble-t-il, à un parallélisme mélodique. (1) Sans jouer un tel rôle dans notre littérature, le parallélisme des idées y apparaît en maint endroit. Chacun de nos écrivains, selon ses tendances personnelles, en a fait un usage plus ou moins important. Parmi ceux de nos prosateurs qui l'affectionnent le plus, on peut citer St Evremond, la Rochefoucauld et La Bruyère au dix-septième siècle, Montesquieu, J. J. Rousseau et Vauvernagues au dix-huitième. Mais, si l'on met à part les auteurs de maximes, puisque les symétries voyantes sont presque indispensables au genre qu'ils traitent, nul n'a recherché le parallélisme accusé autant que V. Hugo.

On rencontre dans sa prose toutes les formes de ce parallélisme (2). Les idées parallèles sont exprimées, tantôt par des éléments d'une ou plusieurs propositions, tantôt par des propositions entières ou des groupes de propositions. De plus, tantôt elles se ressemblent d'une manière frappante, tantôt elles contrastent nettement l'une avec l'autre, présentant ce qu'on appelle d'ordinaire une antithèse (3). Citons quelques exemples des ces différents cas.

---

(1) cf. R. de la Grasserie : Essai de Rythmique comp. p. 13 sq. — E. Landry : Théor. du Rythme, p. 130 sq.

(2) On a signalé chez V. H. le goût de l'antithèse et la fréquence du parallélisme, mais non cet art du parallélisme accusé.

(3) D'après son étymologie, le mot signifie seulement : situation de deux choses l'une en face l'autre.

Voici des idées parallèles qui sont exprimées par des éléments d'une ou de plusieurs propositions :

Et d'abord, bourdonnement dans les oreilles, éblouissement dans les yeux.

N. D. de P. I, 1

la plainte éternelle du fleuve, les souffles infinis du vent...

ibid. III, 2

L'archidiacre avait en Quasimodo l'esclave le plus soumis, le valet le plus docile, le dogue le plus vigilant.

ibid. IV, 2

le froissement des cuirasses, le cliquetis des sabres...

Mis. 2° p. I, 9

impénétrable comme une forêt, peuplé comme une ville, frissonnant comme un nid, sombre comme une cathédrale, odorant comme un bouquet, solitaire comme une tombe, vivant comme une foule.

ibid. 4° p. III, 3

Tous les vices, toutes les abjections, toutes les infections, toutes les détresses.

Tr. de la M. 1° p. V, 6

Voici maintenant des idées parallèles exprimées par des propositions ou des groupes de propositions :

Le chat est un tigre de salon, le lézard est un crocodile de poche.

Mis. 3° p. II, 1

Ces carrés n'étaient plus des bataillons, c'étaient des cratères; ces cuirassiers n'étaient plus une cavalerie, c'était une tempête.

ibid. 2° p. I, 10

Le porte-glaive s'était métamorphosé en porte-lumière L'infernal Satan était redevevu le Lucifer céleste.

Quatr. v. tr. 3° p. VI, 2

*
* *

Généralement, lorsque deux mots importants, exprimant deux idées parallèles, appartiennent à une même phrase, V. Hugo les place, l'un à la fin de l'apodose, l'autre à la fin de la protase (1). Ils sont ainsi mis en relief par leur situation même, puisque tout mot placé à la fin d'un groupe important est par cela-même bien en vue. Ils le sont encore parce qu'ils portent deux accents rythmiques assez remarquables. Enfin ils le sont par un contraste mélodique, puisque la protase s'achève habituellement sur la note la plus élevée de la phrase et l'apodose sur la plus basse. Dans les exemples suivants, les mots ainsi disposés se trouveront, l'un avant le tiret, l'autre avant le point final.

Vieille fille — fait jeune mère.

N. D. de P. VI, 3

On escompte en nuit terrestre — la lumière céleste.

Mis. 2e p. VII, 1

Du reste ce sceptique — avait un fanatisme.

Mis. 3e p. IV, 1

La souffrance — engendre la colère.

Mis. 4e p. VII, 3

Mais ce paradis — était compliqué désormais d'un côtoiement infernal.

Mis. 5e p. VII, 2

Qu'était-ce que cette figure de ténèbres, — ayant pour unique soin de préserver de toute ombre et de tout nuage le lever d'un astre ?

ibid.

La curiosité des amoureux — ne va pas très loin au-delà de leur amour.

Mis. 5e p. VIII, 2

---

(1) Cette remarque n'a jamais été faite, à notre connaissance.

C'était un cadavre — auquel on sentait des ailes.

Mis. 5° p. IX, 5

La machine était sauvée, — ce qui ne l'empêchait pas d'être perdue.

Tr. de la M. 2° p. I, 3

Il avait la crainte du probable, — tempérée par l'instinct du possible.

ibid. 1° p. III, 9

De ce provisoire — sortira le définitif.

Quatr. v. tr. 3° p. p. VII, 5

*
* *

Lorsque deux idées parallèles sont exprimées par deux propositions ou groupes de propositions, ces deux propositions ou groupes de propositions, étant donné leur sens, ont, tantôt le même dessin mélodique, tantôt des dessins contraires ; un *parallélisme mélodique* accompagne donc naturellement et renforce le parallélisme des idées, de concert avec le parallélisme grammatical.

Voici quelques exemples où l'on remarquera un *contraste* mélodique entre deux propositions. Nous placerons toujours après une *anabase* la lettre (a) et après une *catabase* la lettre (c).

On le savait sourd (a), — on l'eût dit aveugle (c).

N. D. de P. VI, 4

Etre un saint, c'est l'exception (a) ; —
être un juste, c'est la règle (c).

Mis. 1° p. I, 4

Pour but, le salut (a) ; —
pour moyen, le sacrifice (c).

Mis. 2° p. VII, 7.

Le jardinage était parti (a), —
et la nature était revenue (c).

Mis. 4° p. III, 3.

L'ouvrier était horrible (a), —
mais l'œuvre était admirable (c).
Mis. 5° p. VII. 2.
Il acheta un palais (a) —
pour se loger dans un grenier (c).
Mis. 5° p. VIII, 2.
Les volcans lancent des pierres (a), —
et les révolutions des hommes (c).
Tr. de la M. 1° p. I, 3.

Dans les exemples suivants, on trouvera des propositions ou des couples de propositions qui ont le *même* dessin mélodique :

Le tourmenteur (a) — s'arrêta (c).
La roue (a) — s'arrêta (c).
N. D. de P. VI, 4.
Ces carrés n'étaient pas des bataillons (a), —
c'étaient des cratères (c) ;
ces cuirassiers n'étaient plus une cavalerie (a), —
c'était une tempête (c).
Mis. 2° p. I, 9.
Des fenêtres (a), — pas un carreau (c) ;
des chambranles (a), — pas une porte (c) ;
des cheminées (a), — pas un foyer (c)...
Tr. de la M. 1° p. V, 6.

*
* *

Le parallélisme des idées accusé par le parallélisme grammatical et par le parallélisme mélodique ressort d'autant mieux que la phrase est plus courte. De là sans doute le goût de V. Hugo pour des formules concises telles que celles-ci, qui ressemblent à des équations :

La géométrie — est une harmonie.
N. D. de P. III, 2.

L'échafaud — est vision.
Mis. 1° p. I, 4.
Les forêts — sont des apocalypses.
Mis. 2° p. II, 5.
Ce jour — était un symbole.
Mis. 2° p. VI, 1.
Le pêché — est une gravitation.
Mis. 1° p. I, 4.
Le monastère — est un renoncement
Mis. 2° p. VII, 8.
Ses lazzis — sont des fiammèches.
Mis. 3° p. I, 11.
La chute — est un nivellement.
Tr. de la M. 1° p. V, 6.
L'agonie — est une échéance.
l'Homme qui rit : II, 18.

*
* *

V. Hugo a-t-il songé, en écrivant ces phrases et d'autres plus longues, au parallélisme mélodique ? C'est douteux. Il est seulement probable que, désireux de leur donner beaucoup de relief, il a senti qu'il y avait réussi. Cependant il a employé systématiquement le parallélisme grammatical et, pour le renforcer, il est souvent allé jusqu'à la ***répétition*** d'un ou plusieurs mots. (1).

On a déjà remarqué, dans les exemples que nous avons cités, plusieurs répétitions de mots. En voici quelques autres :

Nos pères avaient un Paris de pierre;
Nos fils auront un Paris de plâtre.
N. D. de P. III, 2

(1) Lorsque E. Hennequin signale de fréquentes répétitions dans le style de V. H. (op. cit. p. 105 sq.), il veut seulement parler, semble-t-il, des variations sur un même thème, de l'insistance sur une même idée.

partout le prêtre, jamais l'homme ;
partout la caste, jamais le peuple.

ibid. V, 2

Seulement, dans les villes, ce qui se cache ainsi est féroce, immonde et petit, c'est-à-dire laid : dans les forêts, ce qui se cache est féroce, sauvage et grand, c'est-à-dire beau.

Mis. 3° p. VII, 6

Si l'eau domine, la mort est prompte, il y a engloutissement ; si la terre domine, la mort est lente, il y a enlisement

Mis. 5° p. III, 5

Il y a quelque chose qui nous ressemble plus que notre visage, c'est notre physionomie ; il y a quelque chose qui nous ressemble plus que notre physionomie, c'est notre sourire.

Tr. de la M. 1° p. III, 1

La baleine a l'énormité, la pieuvre est petite ; l'hyppopotame a une cuirasse, la pieuvre est nue ; le jararaca a un sifflement, la pieuvre est muette, etc.

ibid 2° p. IV, 2

Sa bouche souriait, ses yeux souriaient, les fossettes de ses joues souriaient.

Quatr. v. tr. 3° p. III, 1

Le chariot semblait noir, l'attelage semblait noir, les cavaliers semblaient noirs.

ibid. 3° p. III, 4

L'œuvre visible est farouche, l'œuvre invisible est sublime.

ibid. 3° p. VII, 5

Comme on le voit, non content de mettre à des places semblables des mots de même espèce grammaticale, V. Hugo va jusqu'à y mettre les mêmes mots. Il donne ainsi plus de mouvement à sa phrase et, en même temps,

il y accuse très fortement le parallélisme des idées. Avant lui, aucun de nos prosateurs sans doute, n'avait usé aussi souvent de cette vieille figure de style.

*
* *

Ils avaient employé plus rarement encore les procédés dont nous allons maintenant parler, procédés qui appartiennent plus encore à l'art des vers qu'à celui de la prose.

V. Hugo aime à souligner les symétries logiques par des symétries *syllabiques*. Il donne, notamment, à la *protase*, et à l'*apodose* d'une courte phrase le même nombre de syllabes :

Alors, rajeuni par la fureur (9) —
il se mit à marcher à grands pas (9)
N. D. de P. X, 5

Le visage de Louis (6) — devint sombre et rêveur (6)
ibid. X, 7

L'œil de Quasimodo (6) — se rouvrit lentement (6)
ibid. VI, 4

L'homme de Marengo (6) — raturait Azincourt (6)
Mis. 2° p. I, 8

Ce puits était profond (6), — on en fit un sépulcre (6)
Mis. 2° p. I, 2

Le gamin exprime Paris (8), —
et Paris exprime le monde (8).
Mis. 3° p. I, 10

Paris montre toujours les dents (8) ; —
quand il ne gronde pas, il rit (8).
Mis. 3° p. I, 11

Il était nu (4) — et frissonnait (4)
Tr. de la M. 2° p. IV, 6

*
* *

Il souligne par le même moyen le parallélisme des idées. C'est un nouvel aspect du *parallélisme accusé.*

Au delà verdoyaient les prés (8),
au delà s'enfuyaient les routes (8)..
N. D. de P. III, 2

L'autorité s'ébranle (6)
L'unité se bifurque (6).
ibid V, 2

Le soleil naît du feu (6),
la lune du soleil (6),
ibid. VII, 4

Elle était pâle (4),
elle était sombre (4).
ibid IX, 1

Elle était libre (4),
elle était morte (4)
ibid. IX, 1

mesurer l'orteil du pied (7),
c'est mesurer le géant (7)
ibid. III, 1

tous les bègues pérorent (6),
tous les sourds parlent bas (6).
ibid. VI, 1

Le sermon est sûr (5),
l'écu est douteux (5)
ibid. VII, 4.

C'est une manie (5),
c'est une pitié (5).
ibid. III, 2

La sculpture devient statuaire (8),
l'imagerie devient peinture (8) ..
ibid. III, 2

La plante veut (4), donc elle a un moi (5)
l'univers veut (4), donc il a un Dieu (5).
Mis. 2° p. VII, 6
l'un est une tombe (5),
l'autre est un linceul (5).
ibid. 2° p. II, 8.
Enjobras était un chef (7),
Combeferre était un guide (7).
ibid. 3° p. IV, 1
Il arrivait vite à son dernier sou (10),
jamais à son dernier éclat de rire (10),
ibid. 3° p. IV, 1
Effroi qui se comprend (6)
colère qui s'explique (6)
ibid. 4° p. I, 1
la grande nappe bleue était mise au ciel (11)
et la grande nappe verte sur la terre (11).
ibid. 5° p, I, 16
roucoulements de nids (6),
bourdonnements d'essaims (6),
palpitation du vent.
ibid. 5° p. I, 6
Les partants sont tournés vers l'ombre (8),
les arrivants vers la lumière (8)
ibid. 5° p. IX, 1
Il questionne, on lui répond (7),
on l'interroge, il gazouille (7).
Tr. de la M. 1° p. III, 1.
Le courage doit être récompensé (11),
et la négligence doit être punie (11),
Quatr. v. tr. 1° p. II. 6
Ce qu'un oiseau chante (5),
un enfant le jase (5),
ibid. 3° p. III

*
* *

V. Hugo accuse encore le parallélisme des idées, moins consciemment il est vrai, au moyen du *rythme*.

Souvent, dans sa prose, deux membres logiques (ou deux parties d'un membre), qui expriment des idées semblables, ont le même nombre de *groupes rythmiques* et *d'accents*. Ils ont alors, d'ordinaire, le même nombre de mesures, c'est-à-dire d'espaces « interaccentuels », compris chacun entre le début d'une syllabe accentuée et le commencement de la suivante. De plus, chacun des groupes rythmiques élémentaires de l'un peut avoir dans l'autre son correspondant. Enfin ils peuvent être en outre isochrones. Nous ne parlons ici que de l'isochronisme théorique, auquel la diction ne se conforme pas toujours. Nous considérons comme de même durée, théoriquement, deux groupes de mots constitués de même quant au nombre de leurs syllabes, quant à celui de leurs accents rythmiques, enfin quant au nombre et à l'importance de leurs pauses.

Voici des phrases où ces conditions sont réalisées, sauf en ce qui concernent le nombre des syllabes : (1)

7 syl.	C'est l'abbaye — de Jumièges,	2 gr.
8	c'est la cathédrale — de Reims	2
7	c'est Ste Croix — d'Orléans.	2
	N. D. de P. III, 1	
8	Le ramier — trouvait — du chênevis,	3
8	le pinson — trouvait — du millet,	3
9	le chardonneret — trouvait — du mouron,	3
9	le rouge-gorge — trouvait — des vers,	3

(1) Un tiret sépare les groupes rythmiques ; le nombre des syll. est indiqué à gauche de chaque membre syllabique ; à droite, celui des groupes rythmiques et, par conséquent, des accents rythmiques.

7 l'abeille — trouvait — des fleurs, 3
9 la mouche — trouvait — des infusoires, 3
7 le verdier — trouvait — des mouches. 3

Mis. 5p. I, 16

12 le combat — du canon — contre le canonnier, 3
14 la bataille — de la matière et de l'intelligence, 3
9 le duel — de la chose — contre l'homme. 3

Quatr. v. tr. 1° p. II, 5

6 D'un côté — une force, 2
4 de l'autre — une âme, 2

ibid.

6 Une tempête — cesse, 2
5 un cyclone — passe, 2
3 un vent — tombe, 2
7 un mât brisé — se remplace, 2
6 une voie d'eau — se bouche, 2
6 un incendie — s'éteint... 2

ibid. 1° p. II,4

8 Il est remué — par le navire, 2
7 qui est remué par la mer, 2
7 qui est remué — par le vent. 2

ibid. 1° p. II, 4

Voici d'autres phrases où elles sont réalisées intégralement.

8 car le bossu — était robuste ; 2
8 car le bancal — était agile... 2

N. D. de P. II, 3

6 Ainsi font — les Castors, 2
6 ainsi font — les abeilles... 2
6 Ses mains — étaient jointes. 2
6 Ses yeux — étaient fixes. 2

ibid. VI, 3

10 Protagoras — entre les philosophes, 2

10 Hecataeus — entre les historiens... 2
ibid. X, 1

6 Le moi — d'en bas, — c'est l'âme, 3
6 le moi — d'en haut, — c'est Dieu. 3
Mis. 2° p. VII, 5

6 Le progrès — est le but ; 2
6 l'idéal — est le type. 2
ibid. 5° p. VII, 6

10 Lechien — du pauvre — aboie — après le riche, 4
10 le chien — du riche — aboie — après le pauvre. 4
ibid. 5° p. IX, 4

5 Il crée — Canaris ; 2
5 il crée — Quiroga ; 2
5 il crée — Pisacane... 2
ibid. 3° p. I. 11.

5 Dans les nuits d'orage, 2
6 Il pleuvait — sur ces pieds ; 2
5 dans les nuits — d'hiver, 2
6 il neigeait — sur ces corps. 2
Tr. de la M. 1° p. V, 6

6 Le vent est sous la mer, 2
6 la foudre — est dans la roche. 2
ibid. 2° p. I, 5

7 Ils chantaient — leur premier chant, 2
7 ils volaient — leur premier vol. 2
ibid. 3° p. III, 5

6 Le bélier — est de fer, 2
6 la muraille — est de bois. 2
Quatr. v. tr. 1° p. II, 4

*
* *

V. Hugo a-t-il pensé, en composant ces phrases, aux groupes rythmiques, aux mesures, à l'isochronisme des membres ? non, sans doute. Mais il s'est rendu compte, assurément, de l'impression qu'il produisait. Au contraire

en accusant le parallélisme des idées à l'aide des symétries *phoniques*, il avait conscience à la fois des résultats par lui obtenus et des moyens qui lui avaient servi à les obtenir.

On jugera des uns et des autres par les exemples suivants. Rime, assonance, allitération lui servent à même fin ; et souvent, pour mieux répéter les sons d'un mot, il répète le mot tout entier :

Dans le triomphe qui s'ébauchait,
deux formes de république étaient en présence,
la république de la terreur
et la république de la clémence.
l'une voulait vaincre par la rigueur
et l'autre par la douceur.
Quatr. v. tr. 3° p. II, 7

La révolution a un ennemi,
le vieux monde,
et elle est sans pitié pour lui,
de même que le chirurgien a un ennemi,
la gangrène,
et est sans pitié pour elle.
ibid.

Alors les maris songeaient au vol,
les femmes au viol.
N. D. de P. II, 3

mais le *sourire* était plus douloureux que le *soupir.*
ibid. II, 3

La provinciale tenait à sa main un gros garçon
qui tenait à la sienne une grosse galette.
ibid. VI, 3

Il faut réformer et transformer.
Mis. 2° p. VII, 5

Cet être braille, raille, gouaille, bataille...
Mis. 3° p. I, 3

Les Bourbons emporteront le respect,
mais non le regret.
Mis. 4° p. I, 1

Thérèse les enfantait,
Jean-Jacques les enfantrouvait.
Mis. 3° p. IV, 3

L'un est le défenseur,
l'autre est le libérateur.
Mis. 3° p. XIII. 3

La matière existe,
la minute existe,
les intérêts existent,
le ventre existe.
Mis. 5° p. I, 20

Brusquement la brise devint bise.
H. qui rit : 1° p. I, 6

La brise devenait bise.
Quatr. v. tr. 1° p. II, 5

ce proscripteur, il le proscrirait,
cet implacable le trouverait implacable.
ibid. 3° p. VI, 2

Comment arrêter ce qu'il faut éviter ?
ibid. 1° p. II, 4

Nous avons choisi à dessein des phrases dans lesquelles le parallélisme des idées est accusé par des symétries phoniques, mais non par un *accord parfait de toutes les symétries d'élocution.* Afin de montrer jusqu'où peut aller, dans la prose de V. Hugo, la mise en relief de ce parallélisme, nous citerons maintenant d'autres phrases, dans lesquelles il est accusé à la fois par des symétries grammaticales, syllabiques, rythmiques et phoniques. (1)

---

(1) Le nombre des syll. est inscrit à gauche de chaq. membre syll. ; à droite, celui des groupes rythm. et des accents ; il n'est pas néces. de noter les sons et les mots répétés.

4 Il écoutait, 1
4 il regardait, 1
4 il savourait. 1
N. D. de P. I, 2.
3 Il allait, 1
3 il marchait, 1
3 il courait. 1
ibid. IX, 1.
8 Il s'y était incorporé, 1
8 il s'y était identifié. 1
ibid. VI, 1
6 Rien — d'architectural. 2
6 Rien — de monumental. 2
ibid. VI, 4.
8 Au delà — verdoyaient — les prés, 3
8 au delà — s'enfuyaient — les routes. 3
ibid. III, 2.
6 Le soleil — déclinait, 2
6 l'appétit — s'éteignait. 2
Mis. 1° p. III, 5.
6 L'océan — défend l'eau, 2
6 l'ouragan — défend l'air... 2
ibid. 4ᵉ p. I, 4
14 Quelquefois — le cavalier — s'enlize — avec le cheval ; 4
14 Quelquefois — le charretier s'enlize — avec la charrette... 4
ibid. 5ᵉ p. III, 5
3 Claustration. 1
3 castration, 1
ibid. 2ᵉ p. VII, 2
8 Ils ne mangeaient — jamais — de viande 3
8 et ne buvaient — jamais — de vin. 3
ibid. 2ᵉ p. VIII, 9
4 on y fumait, 1

4	on y buvait,	1
4	on y jouait,	1
4	on y riait,	1
	ibid. 3e p. IV, 1	
4	Le truand, — oui ;	2
4	le brigand, — non.	2
	Tr. de la M. 1e p. V, 6	
6	Entrait — qui voulait,	2
6	dormait — qui pouvait,	2
6	partait — qui osait.	2
	ibid.	
7	L'une — était plus virginale,	2
7	L'autre — était plus sidérale.	2
	ibid. 3e p. III, 5	
6	Il ne fumait pas,	1
6	il ne buvait pas,	1
6	il ne jurait pas.	1
	Quatr. v. tr. 3e p. II, 2	

— Tiens, — c'est toi, prêtre !
— Oui, c'est moi, — traître !
ibid. 3e p. III, 10.

Dans cette série d'exemples, laissons une place à un genre de phrases auquel V. Hugo s'est appliqué à donner beaucoup de relief : nous voulons parler des *titres*.

Voici quelques titres particulièrement curieux :

2	Railler,	1
2	régner.	1
	Mis. 3e p. I, 11.	
2	Buvard,	1
2	bavard,	1
	ibid. 4e p. XV.	
3	Bien coupé,	1
3	mal cousu.	1
	ibid 4e p. I, 1 et 2.	

6	A maison — visionnée	2
6	habitant — visionnaire.	2
	Tr. de la M. 1e p. I, 7.	
2	Turba,	1
2	Turma.	1
	ibid. 2e p. III, 4.	
3	La mort — passe.	2
3	La mort — parle.	2
	Quatr. v. tr. 3e p. IV, 1 et 2.	
6	Ce que fait — le marquis.	2
6	Ce que fait — l'Imânus.	2
	ibid. 3e p. II, 13 et 14.	

*
* *

Si l'on compare à tous ces exemples ceux que nous avons cités précédemment dans ce chapitre, l'on comprendra avec quelle ingéniosité V. Hugo sait *graduer*, en quelque sorte, le soulignement qu'il veut obtenir, par une combinaison variée de symétries.

Cette ingéniosité s'est manifestée de bonne heure dans les romans de V. Hugo. Le goût qu'il avait naturellement pour les symétries accusées apparaît dès 1819 dans Burg Jargal (1). Elles sont déjà très nombreuses en 1831, dans Notre-Dame de Paris. Elles le sont beaucoup plus encore en 1862, dans les Misérables et en 1874, dans Quatre-vingt-treize. Il semble que V. Hugo ait éprouvé le besoin de renforcer, pour ainsi sa manière au temps de son exil.

Il est juste cependant de reconnaître qu'à toutes les époques de sa vie, leur nombre varie avec les genres de développements. Il est considérable dans les exposés d'idées et les discours, important encore dans les descriptions et récits où l'auteur tient à caractériser fortement des

(1) Il apparaît davantage dans le « Journal d'une jeune Jacobite de 1819 ».

personnes ou des choses, insignifiant dans les descriptions poétiques, nul, ou presque, dans les passages dont la forme ne doit rien avoir d'artificiel.

*
* *

Nous voici au bout d'une dernière série d'observations, qui sont tout à l'éloge de V. Hugo. Avant de nous y engager, nous savions que V. Hugo était ami du relief. E. Hennequin, entre autres critiques, nous l'avait appris. Mais nous ne savions pas au juste dans quelle mesure ni par quel moyen il avait poursuivi le relief. Nous venons de réunir, à ce sujet, quelques renseignements précis.

V. Hugo, pour faire ressortir plus ou moins ses pensées, ne s'est pas contenté de l'amplification, ni des images neuves qui jaillissaient si abondamment de son esprit ; il s'est servi encore, et brillamment, d'un art qu'il n'a pas créé, mais qu'il a notablement perfectionné, celui des symétries accusées.

Cet art comprend deux sortes de procédés. Les uns conviennent pour le moins autant à la prose qu'aux vers : c'est l'opposition, dans la phrase, d'une protase et d'une apodose très inégales et le soulignement du parallélisme des idées au moyen d'un contraste mélodique, et surtout au moyen du parallélisme grammatical. V. Hugo en a usé plus largement qu'on ne l'avait fait encore, n'hésitant pas à répéter souvent des mots et des groupes de mots pour renforcer le parallélisme grammatical. — Les autres sont plus familiers aux poètes qu'aux prosateurs : c'est la mise en évidence des symétries logiques à l'aide des symétries syllabiques, et surtout celle du parallélisme des idées, soit par des symétries syllabiques, rythmiques ou phoniques, soit par une combinaison plus ou moins complexe de symétries variées. V. Hugo exploite ces derniers procédés plus qu'aucun de nos prosateurs ne l'avait fait

avant tui, et plus savamment, Chez lui, le parallélisme accusé présente une foule de degrés, depuis le moins apparent jusqu'au plus marqué.

Il ne multiplie pas d'ailleurs sans mesure dans sa prose les symétries accusées, malgré toute l'affection qu'il a pour elles. Il en use plus ou moins selon le genre du développement.

En a-t-il abusé ? c'est possible, surtout dans ses derniers ouvrages, car il a cédé de plus en plus au goût qu'il avait pour elles. Mais il faut reconnaître que, si parfois il a trop souligné, il a conduit à sa perfection l'art du soulignement.

CONCLUSION

Au moment de jeter un coup d'œil final sur l'ensemble des menus gains réalisés par nous au cours de nos reherches, rappelons-nous dans quelles conditions nous les avons faites.

Nous voulions, tout d'abord, soumettre à un contrôle scientifique quelques-uns des jugements que les critiques ont formulés sur la prose de V. Hugo. Nous pouvons affirmer, maintenant, en connaissance de cause, qn'aucun de ces jugements n'est faux, mais qu'ils sont tous *beaucoup trop vagues*, et qu'ils répondent d'une manière beaucoup trop sommaire à la question que nous nous sommes posée. Il n'est pas douteux que le style de V. Hugo est, comme disent les critiques, d'une puissance merveilleuse et qu'il a, en même temps, quelque chose d'artificiel et d'un peu tendu ; mais ils ne vous apprennent pas si cette puissance et ce caractère artificiel s'expliquent, dans une certaine mesure, par l'usage que l'auteur a fait de la symétrie. Il est certain, aussi, que V. Hugo aime les amplifications et les énumérations ; mais quel rapport ces amplications et ces énumérations ont-elles avec cet usage ? Ils ne vous le disent point. Il est évident, enfin, que V. Hugo poursuit le relief ; mais par quels moyens l'obtient-il? Nous serions désireux de le savoir. Or les critiques nous indiquent avec raison les antithèses : mais ils ne nous enseignent ainsi qu'une partie de la vérité.

Nous voulions aussi, ce sujet étant *intéressant par lui-même*, savoir comment V. Hugo s'est servi, dans la prose

de ses romans, des principales symétries d'élocution. Nous possédons maintenant sur ce point quelques renseignements précis.

Les symétries *de simple agrément* sont dans cette prose, nombreuses et variées, selon la tradition classique ; moins nombreuses que dans celle d'un Chateaubriand, mais plus variées. Nous y avons signalé, d'une part, avec preuves à l'appui, l'abondance des phrases d'un même dessin «logique», des membres logiques jouant le même rôle et parfaitement symétriques, des correspondances syllabiques et rythmiques très régulières, des assonances et des rimes voulues ; d'autre part, le nombre considérable des phrases courtes et très courtes, et celui des longues (on en trouve même de très longues), qui voisinent avec des phrases d'une étendue moyenne, celui des membres syllabiques très courts et très longs, se mêlant à des membres d'une ampleur plus modérée, etc.

Les *symétries expressives* y tiennent une plus grande place que dans la prose des écrivains français antérieurs à V. Hugo, notamment la rime et l'assonance expressives, qui y jouent un rôle tout nouveau, et l'allitération.

Il en est de même des *symétries le soulignement.* V. Hugo emploie avec une hardiesse originale les répétitions de mots ; il sait graduer à volonté le soulignement et conduit à sa perfection l'art du parallélisme accusé. Il semble plus préoccupé encore du soulignement que de l'expression (Nous prenons le mot dans un sens tout à fait spécial), et de l'expression que de l'agrément. Il poursuit celui-ci d'une manière surtout instinctive, et ceux-la d'une manière très réfléchie.

Nous avons noté que la prose des romans de V. Hugo avait *évolué* à bien des égards, quant à la longueur de ses phrases et de ses membres syllabiques, quant à la régularité de ses symétries, quant à sa valeur expressive, enfin quant à son relief.

1° Quant à la *longueur* de ses phrases et de ses membre syllabiques : le nombre des phrases courtes et très courtes et celui des membres syllabiques très courts ont augmenté, le nombre des phrases longues et très longues ont diminué graduellement de 1819 à 1862.

2e Quant à la *régularité* de ses symétries : le nombre des membres logiques indépendants s'est accru de 1819 à 1862. Celui des coordonnés a progressé de 1831 à 1874. Le nombre des membres syllabiques très bien équilibrés, fort élevé en 1819, s'est ensuite abaissé ; puis il est resté stationnaire. Celui des membres syllabiques qui correspondent exactement à un ou plusieurs autres est sensiblement plus grand en 1874 qu'en 1831 en 1862.

3e Quant à sa *valeur expressive* : le nombre des symétries expressives est plus grand en 1831 qu'en 1819.

4° Quant à son *relief* : le nombre des symétries de soulignement n'a cessé de progresser de 1819 à 1862 (1).

Nous avons remarqué aussi que cette prose *s'adaptait* dans une certaine mesure aux différents genres de développements. Nous avons observé :

1° Dans les *descriptions poétiques*, l'abondance des phrases de 1 et 2 membres logiques, la rareté de celles qui en ont plus de 4 ; le petit nombre des longues et l'absence de très longues. Peu de membres logiques coordonnés, mais beaucoup d'indépendants. Peu de membres syllabiques très courts. Beaucoup de membres syllabiques exactement correspondants et bien équilibrés. Une grande régularité des symétries de simple agrément ; peu de symétries d'expression et de soulignement.

2° Dans les *descriptions* qui mettent en évidence les

(1) Comme on le voit les caractères de la prose de V. H. ne s'accusent pas tous de plus en plus jusqu'en 1874. A certains égards nous avons même observé dans la prose de Quatre-vingt-treize comme un retour à d'anciennes habitudes ; si l'on veut, comme un rajeunissement de la manière de l'auteur.

caractères les plus saillants des personnes ou des choses plutôt que leur beauté, des phrases plus longues en moyenne ; beaucoup de membres logiques coordonnés ; un nombre relativement grand de membres syllabiques d'une étendue exceptionnelle, très longs et très courts ; beaucoup de symétries d'expression et de soulignement.

3° Dans les *exposés d'idées*, beaucoup de symétries de soulignement ; peu de membres syllabiques très longs. Sous bien des rapports, notamment pour le nombre des phrases de 1 et de 2 membres logiques, de celles qui en ont plus de 4, des membres logiques coordonnés et indépendants, des membres syllabiques très courts, des membres syllabiques exactement correspondants, les exposés d'idées se placent entre les descriptions poétiques et les descriptions emphatiques.

Cette adaptation prouve le tact avec lequel V. Hugo sait assurer l'accord de la « forme » avec la pensée. Nous n'avions guère à parler ici, évidemment, des passages qui doivent bannir, en principe, tout artifice visible et atteindre le plus haut degré possible de naturel. Rappelons, toutefois, que de tels passages occupent une très grande place dans les romans de V. Hugo, et constituent, en quelque sorte, le fond sur lequel se détachent et avec lequel contrastent les morceaux d'une tenue littéraire plus soignée.

En troisième lieu, nous nous sommes demandé *ce que V. Hugo avait fait de la prose,* jusqu'à quel point il l'avait rapprochée ou tenue éloignée des vers. Nous sommes également en mesure de répondre à cette question. V. Hugo en a respecté très scrupuleusement les lois traditionnelles, y voyant autre chose que de pures conventions. Mais ce respect ne l'a pas empêché de la doter plus généreusement qu'on ne l'avait fait encore *de symétries qui appartenaient plus spécialement aux vers.*. Chez lui, le poète a certainement influencé le prosateur. Faut-il re-

gretter qu'il ne l'ait pas influencé davantage? Nous ne le pensons pas. La prose et les vers peuvent être mêlés; mais, alors même qu'on les mêle, ils doivent rester distincts. Félicitons-le de l'avoir compris.

Enfin, nous nous proposions de faire l'essai d'une méthode nouvelle. Nous ne prétendons pas, tant s'en faut, l'avoir employée parfaitement. Mais, si modestes que soient les résultats auxquels nous sommes parvenus, ils suffisent à prouver, semble-t-il, qu'appliquée à l'étude de divers auteurs, elle serait à même de rendre d'appréciables services à la critique littéraire et à l'histoire de la littérature.

ADDENDA

Il nous a paru intéressant de compléter par de nouveaux calculs les renseignements que nous avons notés dans notre premier chapitre. Nous avons choisi dans *les Travailleurs de la Mer*, qui ont paru en 1866, c'est-à-dire 4 ans après *les Misérables* et 8 ans avant *Quatre-vingt-treize*, une description poétique, une description emphatique et un exposé d'idées (1), et nous les avons soumis à notre méthode d'analyse. Nous inscrirons les nouveaux résultats obtenus dans le tableau suivant, où nous rappellerons aussi quelques-uns de ceux que nous avons déjà enregistrés.

I. *Nombre moyen des syllabes dans la phrase* :

Burg Jargal : 36
N. D. de Paris : 31
Les Misérables : 20
Les Tr. de la M. : 19
Quatr. v. tr. : 23

Comme on le voit, la phrase des romans de V. Hugo s'accourcit jusqu'en 1866. En 1874, elle a repris un peu de son ancienne ampleur.

(1) 1. 3° p. III, 5 : « La journée était charmante... », à « Quant Gilliat arriva... ».
2. 2° p. III, 4 : « Une immense mauvaise volonté... », à « Flamme superbe... »
3. 2° p. IV, 2 : « La philosophie étudie... », à la fin du chap.

II. *Nombre des phrases courtes et très courtes pour cent phrases :*

Burg Jargal	: 25 et 12 : 37
N. D. de P.	: 30 et 17 : 47
Les Mis.	: 35 et 38 : 73
Les Trav. de la M.	: 37 et 43 : 80
Quatr. v. tr.	: 44 et 31 : 75

Les phrases courtes deviennent de plus en plus nombreuses jusqu'en 1874, les très courtes jusqu'en 1866 ; puis celles-ci se font plus rares.

III. *Nombre des phrases longues et très longues pour cent phrases :*

Burg Jargal :	20 et 4 : 24
N. D. de P. :	12 et 2 : 14
Les Mis. :	5 et 1 : 6
Les Tr. de la M. :	1 et 3 : 4
Quatr. v. tr. :	4 et 0,3 : 4,3

Les phrases longues deviennent de moins en moins fréquentes jusqu'en 1866, les très longues jusqu'en 1862 ; puis elles se font moins rares.

IV. *Nombre des phrases de 1 et 2 membres logiques pour cent phrases :*

N. D. de P. :	37 et 28
Les Mis. :	58 et 17
Les Tr. de la M. :	62 et 16
Quatr. v. tr. :	48 et 33

Il semble que l'auteur, après 1866, revienne à d'anciennes habitudes de style.

V. *Nombre des phrases qui ont plus de 4 membres :*

N. D. de P.	3
Les Mis.	6
Les Tr. de la M.	7,5
Quatr. v. tr.	5

Le retour de V. H. à d'anciennes habitudes est encore sensible ici.

VI. *Nombre des membres logiques subordonnés et sous-dépendants pour cent membres* :

N. D. de P.	25
Les Mis.	19
Les Tr. de la M.	18
Quatre v. tr.	20

Même observation.

VII. *Nombre des membres syllabiques exactement correspondants* :

N. D. de P.	66
Les Mis.	67
Le Tr. de la M,	65
Quatre v. tr.	73

Il semble qu'en 1874. V. Hugo recherche la correspondance exacte des membres syllabiques plus qu'il ne l'avait recherchée précédemment, du moins depuis 1831.

VIII. *Nombre des membres syllabiques bien équilibrés* :

Burg Jargal	83
N. D. de P.	64
Les Mis.	66
Les Tr. de la M.	64
Quatr. v. tr.	68

Un changement notable après 1819 ; sorte de retour au passé après 1862.

IX. *Nombre des membres syllabiques très longs* :

Burg Jargal	25
N. D. de P.	18
Les Mis,	10
Les Tr. de la M.	16
Quatr. v. tr.	14

Ici le retour au passé paraît s'être produit dès 1866.

X. *Nombre des membres syllabiques très courts* :

Burg Jargal	7
N. D. de P.	10
Les Mis.	14
Les Tr. de la M.	27
Quatr. v. tr.	13

Progression ascendante jusqu'en 1874 ; puis descendante. En résumé, l'évolution de la prose de V. Hugo apparaît telle qu'elle nous est apparue dans notre premier chapitre. Nos chiffres nouveaux sont d'accord avec les anciens.

TABLE DES MATIÈRES